

53° Année. 644° Livraison.

4º Période. Tome V

Prix de la Livraison : 7 fr. 50.

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement.

SOMMAIRE DE LA LIVRAISON DE FÉVRIER 1911

I. - LA COLLECTION CHAUCHARD AU MUSÉE DU LOUVRE, par M. Léonce Bénédite.

II. - Albrecht Altdorfer et les origines du paysage allemand, par M. Louis Réau.

111. — Artistes contemporains. — Jean-François Raffaelli (2° et dernier article), par M. Gustave Coquiot.

IV. - LE MINO DE FIESOLE DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, par M. Jean de Foville.

V. - Alexis Grimou, peintre français (1678-1733) (167 article), par M. C. Gabillot.

Trois gravures hors texte:

La Fileuse, par J.-F. Millet (Musée du Louvre) : héliotypie Fortier et Marotte. Le Chiffonnier, eau-forte originale en couleurs de M. J.-F. Rassaëlli. Buste de jeune femme, bas-relief en marbre par Mino de Fiesole (Cabinet des médailles, Paris) : héliotypie Fortier et Marotte.

37 illustrations dans le texte.

La Gazette des Beaux-Arts, publiée, sous la direction de M. Théodore Reinach, membre de l'Institut, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude retrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs et industriels, musique), des collections publiques et particulières, de la bibliographie artistique.

PRIX DE L'ABONNEMENT

PARIS, SEINE, SEINE-ET-OISE, Un an . . 60 fr. — Six mois . . 30 fr. | DÉPARTEMENTS: Un an, 64 fr. Six mois , 32 fr. — 34 fr. — 34 fr.

La Gazelle des Beaux-Arts paraît chaque mois, en livraisons de 88 pages grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches horstexte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

ÉDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la Gazette des Beaux-Arts publie une édition de grand luxe, tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série de planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs

Les abonnés de la Gazette des Beaux-Arts reçoivent gratuitement

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les expositions et concours artistiques, leur donne les nouvellés des musées, des collections particulières, le compte rendu des livres d'art et des revues publiés en France et à l'étranger.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS LIBRAIRIE CENTRALE D'ARCHITECTURE, ANCIENNE MAISON MOREL CH. EGGIMANN SUCC⁵

106, Bd St-GERMAIN, PARIS Téléphone: No 827-32

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER
dans tous les Bureaux de Poste
PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN: 5 francs.



CARREFOUR DE LA REINE BLANCHE AU BAS-BRÉAU, PAR THÉODORE ROUSSEAU (Musée du Louvre.)

LA COLLECTION CHAUCHARD

AU MUSÉE DU LOUVRE

ent quarante tableaux, un dessin de Moreau le jeune et vingtneuf bronzes de Barye, tel est le nombre des pièces dont la collection Chauchard vient d'enrichir le Louvre. Notre grand musée a eu du bonheur depuis une dizaine d'années. Après la collection Thomy-Thiéry, accueillie déjà avec tant de gratitude, et la magnifique donation de M. Étienne Moreau-Nélaton, la galerie du legs Chauchard achève de constituer au Louvre le plus admirable musée de l'école française au xixe siècle. Le rêve, maintenant, serait que, dans les aménagements de la future réorganisation, nécessitée par l'occupation du pavillon de Flore, tous ces trésors de notre période moderne, ou même de toute notre école nationale, pussent être rassemblés à proximité, pour l'étude du développement de notre histoire artistique, en un ensemble glorieux entre tous. Si fragmenté que soit aujourd'hui ce spectacle, il est déjà singulièrement imposant et émouvant.

Cent quarante toiles, signées principalement des maîtres de l'école dite de 1830, tel est donc l'apport de la collection Chauchard.

Dans le local provisoire où elles ont été remisées, malgré le jour de côté qui leur est éminemment défavorable et les glaces protectrices qui les sillonnent de reflets, ces peintures rayonnent avec un éclat puissant et une sereine majesté. Leur installation, du reste, en dépit de ces conditions si peu propices, a été opérée avec beaucoup de goût et d'à-propos par le conservateur des peintures. On doit, de plus, à M. Paul Leprieur un catalogue très précieux qui, sans commentaires oiseux, fournit les renseignements les plus exacts et les plus utiles pour chacune des œuvres. Son collaborateur, M. Jean Guiffrey, conservateur-adjoint au même département, s'est étendu, dans un magnifique ouvrage¹, avec toute l'ampleur voulue, sur la formation de ces œuvres, leurs vicissitudes à travers les collections et les ventes, et les opinions diverses de la critique à leur égard.

Si l'on se reporte, ensuite, pour les principaux de ces maîtres, soit aux livres de Sensier sur Millet et sur Rousseau, soit, pour Corot, à cet incomparable monument élevé à son œuvre et à sa gloire par M. E. Moreau-Nélaton, on peut dire qu'il n'y a rien d'inconnu pour nous dans le passé de ces tableaux. Il n'y a donc plus lieu ici de reprendre leur histoire. Notre rôle doit se borner à rendre l'impression qu'ils produisent à notre génération et les enseignements qu'elle en peut tirer.

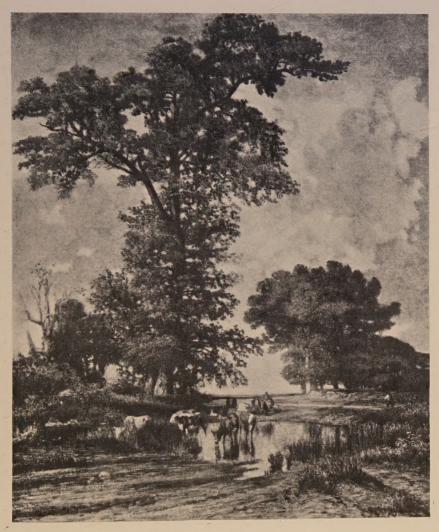
Le dessin de Moreau le jeune est ici un sujet hors série. M. Leprieur l'a pourtant ingénieusement placé au milieu des petits panneaux de Meissonier et l'on sent le lien qui unit, à travers le temps et les événements, ces deux esprits si français à leur manière et presque de la même manière. Cette Revue de Louis XV dans la plaine des Sablons² est une pièce tout exceptionnelle et dans l'œuvre de Moreau, où elle marque une grande date, celle de l'éclosion complète de sa vive, pittoresque et spirituelle personnalité, et dans nos séries de dessins du xvm^e siècle. Elle vient prendre heureusement place, comme l'écrit justement M. Jean Guiffrey, près du Sacre de Louis XVI. Elle a son histoire. Ph. de Chennevières l'appréciait ici même³; Edmond de Goncourt, à la vente de qui elle fut acquise par M. Chauchard au prix de 29000 francs, la décrivait amoureusement dans sa biographie de Moreau le jeune, et M. Jean

^{4.} Les Peintures de la collection Chauchard, volume de grand luxe, de format in-folio, contenant une étude de M. Jean Guiffrey, de 80 pages, avec 80 reproductions en héliogravure de la maison Braun, d'après les tableaux de Corot, Daubigny, Delacroix, Decamps, Diaz, Jules Dupré, E. Isabey, Fromentin, Ch. Jacque, Meissonier, J.-F. Millet, Th. Rousseau, Troyon. Paris, Plon-Nourrit et Cie, éditeurs. Tirage à 275 exemplaires numérotés, dont 25 sur Japon avec double suite des planches, et 250 sur vélin de cuve des Papeteries d'Arches. — Les illustrations de cet article ont été établies d'après les héliogravures de cet ouvrage.

^{2.} V. héliogravure dans la Gazette des Beaux-Arts, 1897, t. l, p. 160.

^{3. 4879.} T. II, p. 300.

Guiffrey nous rappelle tous ces détails. Mais il en omet un qui est assez piquant et qui est rapporté par Goncourt dans La Maison d'un artiste: c'est que ce dessin lui avait été signalé par M. Reiset luimême, administrateur des musées nationaux, à qui on l'avait offert



LA MARE AUX CHÊNES, PAR JULES DUPRÉ (Musée du Louvre.)

pour la somme de mille francs. C'était sans doute un prix trop élevé alors pour notre pauvre musée et par rapport à la valeur très modeste à laquelle étaient cotés les dessins du xviiie siècle. Goncourt le paya quelques centaines de francs du petit chemisier du quartier des Halles entre les mains duquel le hasard l'avait fait tomber. En

1897, à la vente Goncourt, le Louvre suivit les enchères, mais les temps étaient changés, les prix aussi. Le Louvre dut y renoncer. Heureusement le destin veillait.

Nous voici aux maîtres de l'école de 1830. Singulière appellation et bien fautive, si l'on considère que tous ceux qui la représentent spécialement ne commencent à exposer qu'après cette date et que la plupart ne doivent leur notoriété que nombre d'années après. C'est la date du triomphe définitif de la révolution opérée par les romantiques dans la littérature, le théâtre et même dans la peinture d'histoire. Mais, pour la peinture de paysage, à laquelle on l'applique spécialement, rien de plus trompeur et de plus inexact que cette dénomination. Le seul, en effet, des paysagistes qui ait devancé cette date - si l'on excepte Corot qui part tout à fait du point opposé - est Paul Huet, et il ne figure pas ici. Le précurseur de notre école de paysagistes a été négligé par les amateurs et par le commerce : sa physionomie est trop diverse et sa carrière manque sans doute de cette unité qui caractérise ses grands confrères; son œuvre se classe moins aisément. Le Louvre est, du reste, largement pourvu de ce côté grâce aux libéralités de la famille, et l'exposition qui doit s'ouvrir, en mai, à l'École des Beaux-Arts nous fera pleinement connaître l'importance et le rôle de ce hardi initiateur. Mais nous trouvons les trois maîtres consacrés de la première période de développement de ce grand mouvement artistique: Jules Dupré, Th. Rousseau et Diaz. Ce dernier est le plus abondamment représenté; il figure avec seize toiles; pour être sincère, on ne peut pas dire que sa gloire y gagne beaucoup.

Dupré s'offre à nous dans sa magnificence habituelle. La collection Thomy-Thiéry nous permettait déjà, par ses douze tableaux, de compléter cette physionomie si grandiose de créateur et de praticien, que nous ne connaissions dans nos musées que par les deux grandes pages décoratives, si puissantes pourtant et si nobles, du Matin et du Soir, acquises par le Luxembourg à la vente de la collection Demidoff. On trouve ici six peintures du maître de l'Isle-Adam, toutes fort belles. Il nous y apparaît sous ses effets de prédilection, avec ses grands chênes héroïques qui tordent leurs ramures noueuses sous des ciels mouvementés, ses mares stagnantes qui mirent l'ascension tumultueuse des nuages, la tache rousse des troupeaux qui viennent s'abreuver en piétinant dans les terrains spongieux, Il y a, en particulier, trois ou quatre de ces pièces qui sont exceptionnelles. Tel est ce Chêne qui arrondit glorieusement ses

masses centenaires au milieu d'un pré marécageux, et telle cette Mare aux chênes, où ces augustes ancêtres s'étalent dans toute la noblesse de leur architecture solennelle sur le fond magnifique d'un ciel bouleversé. Mais la toile la plus surprenante de ce singulier visionnaire, qui transpose et amplifie à travers son imagination ardente tous les spectacles de la nature, est certainement la Vanne, appartenant jadis à la collection van Praet. Comme il arrive souvent aux peintures de Jules Dupré, prises et reprises indéfiniment en un travail compliqué de savantes alchimies, le tableau a poussé au noir. Mais quelle puissance extraordinaire et quel sombre éclat dans ces masses de feuillage, dans cette eau presque noire, dans tout ce mystère grouillant, de l'obscurité duquel pointent plus vivement le chapeau de paille et la chemise de l'éclusier et le barbotement des petits canards!

Au milieu de toutes ces grandes voix, par sa spontanéité, sa fougue, sa faculté de grandissement, Jules Dupré apparaît, ainsi que Paul Huet, comme un véritable lyrique. Quelle que soit l'évolution qui se produit autour de lui, il reste, toute sa vie, un fiévreux imaginatif et un puissant harmoniste. Son art est éminemment subjectif; il voit la nature non en elle-même, mais dans le miroir exalté de son cerveau. Cette intelligence avisée, qui fut souvent de si bon conseil aux autres, avait coutume de formuler sa doctrine en préceptes tranchants, parfois jusqu'au paradoxe. « La nature est le prétexte, » aimait-il à dire entre autres choses, « l'art est le but. » Ce n'est pas précisément le même idéal que poursuit son grand émule, qui fut aussi longtemps son ami avant qu'une brouille malheureuse vînt les éloigner l'un de l'autre.

Certes, Théodore Rousseau a, lui aussi, les accents d'un ardent et profond lyrisme; nulle voix n'est plus passionnée pour chanter la splendeur des cieux et la beauté de la terre chevelue, hérissée de forêts et les landes pelées, trouées par les mares luisantes comme par de petits ciels intérieurs. Mais son lyrisme est contenu; il est fait d'amour et d'angoisse, car il ne vit pas seulement dans son rêve en face du mirage de sa pensée: il entre tout entier dans la nature, il communie avec elle; il entend toutes les clameurs et toutes les voix, tous les chants et tous les bruits, tous les frissons et toutes les palpitations. Il voit l'ensemble des grandes harmonies de l'univers et il est ému par le mystère de toutes les vies individuelles. Au point de vue philosophique de la conception du monde extérieur par un cerveau d'artiste moderne, Rousseau est, avec

Millet, dont le souvenir est inséparable du sien, l'intelligence et la sensibilité qui ont traduit le plus fidèlement la nature inquiète de nos contemplations. On va, grâce à ce récent apport de huit peintures nouvelles, le connaître, également, avec toute l'ampleur qui convient à ce mâle et troublant génie.

Il y a un motif qu'on voit constamment repris chez Rousseau, comme chez Dupré, comme aussi chez Corot: c'est le motif de ces flaques d'eau miroitantes, mares, étangs, tournants de rivières, prétexte à reporter sur la terre une partie des clartés du ciel. On trouve dans la collection Chauchard cinq ou six tableaux qui développent ce thème sous les aspects les plus variés: c'est la Mare près de la route, la Mare au pied du coteau, la Mare au chêne, la Mare (ciel orageux), la Passerelle, etc.

Les deux premiers panneaux sont contemporains. M. Leprieur les date approximativement entre 1848 et 1855. C'est, dans les deux, sinon le même motif, du moins le même prétexte, en un arrangement identique. Au premier plan, une mare luisante; à droite, soit un hameau groupé sous un bouquet d'arbres, soit le pied d'une colline buissonneuse; au fond, une ligne de bois très lointaine, ou une ligne d'horizon à peine ondulé, légèrement bleutée sous le ciel, avec un sentiment profond; de part et d'autre, de l'air, de l'étendue, de l'espace empli de lumière et de souffles. La Mare au chêne, c'est le calme et la sérénité mélancolique du soir, la beauté des larges silhouettes d'arbres s'enlevant doucement sur le ciel gris perlé, d'une tendresse exquise et rare, la rousseur, attiédie dans l'ombre molle, des troupeaux qui viennent s'abreuver; c'est le grand apaisement de la terre à l'approche de la nuit. La Mare sous un ciel orageux serait de la fin de la vie du maître, dans une période où les scrupules le conduisent souvent à la minutie de l'exécution; c'est, cependant, une belle petite chose, puissante et éclatante, et grande aussi par son effet.

La Passerelle est encore un sujet semblable, mais tout à fait singulier par le caractère de symétrie voulue de la composition. Une mare brille discrètement, au premier plan, juste au milieu; à droite et à gauche, au deuxième plan, deux beaux chênes puissants et vigougoureux semblent encadrer la passerelle rustique enjambant le petit ruisseau qui alimente la mare. On ne peut exprimer par des mots la beauté splendidement épanouie du ciel, cette lumière si douce et si intense qu'elle pénètre toutes les masses de feuillages, qu'elle éclaire l'ombre et que tous les brins d'herbe, toutes les feuilles

semblent en prendre leur part. Tout se voit, et pourtant tout s'enveloppe. On entre indéfiniment dans cette nature éblouie.

La Route dans la forêt de Fontainebleau, par un effet d'orage, qui



AVENUE DE LA FORÊT DE L'ISLE-ADAM, PAR THÉODORE ROUSSEAU (Musée du Louvre.)

appartient à la dernière période de la vie du maître, est, de même, une petite pièce très surprenante par la vivacité et la spontanéité de son exécution. Ces petites touches martelées, ces accords stridents de verts aigus et de beaux roux pourpres, dans le vaste accompagne-

ment mouvementé du ciel indigo, grisatre, strié de lueurs livides, disent avec une éloquence nerveuse l'inquiétude et l'agitation des choses vivantes aux approches de l'orage. C'est rapide, direct, abrégé, immédiat comme un Jongkind.

Chacun de ces petits panneaux est si prenant qu'on ne peut s'empêcher de leur consacrer une attention individuelle. Voici maintenant la *Charrette*. C'est une vue du carrefour de la Reine-Blanche au Bas-Bréau, qui est de 1862. La petite charrette, le petit cheval, la petite route creusée d'ornières, tout cela paraît d'abord menu, menu; mais, peu à peu, on s'élève, on est gagné par la puissance de ces belles frondaisons lourdes qui se dessinent avec une noblesse et une grandeur toutes classiques sur le ciel clair, vibrant, chaud et limpide de l'été.

Enfin, voici, dans ce bouquet de petits chefs-d'œuvre, « de ces bijoux lumineux et tout diamantés », comme écrivait Thoré, une pièce tout à fait capitale : c'est l'Avenue de la forêt de l'Isle-Adam. Elle a été exécutée en 1846, et, à cette date, Sensier, allant rendre sa première visite à Rousseau, écrit qu'il la refinissait pour la quatrième fois. Le maître, du moins, y travaille, d'après nature, quotidiennement durant tout le printemps de cette année. Il y revint, assurément, suivant son usage, à l'atelier et, semble-t-il, jusqu'après 1848.

Cette vision admirable des splendeurs mystérieuses de la forêt a donc vu le jour près de Jules Dupré, dans la période de leur plus grande intimité. Il semble que ce contact près de son fougueux camarade ait échauffé plus particulièrement sa palette et ait monté ses tons à un diapason plus élevé. Ce sont de ces phénomènes constants, que ces influences réciproques des maîtres l'un sur l'autre. Chez Jules Dupré, les profils de certains chênes sont sans doute construits d'après l'architecture de ceux de Rousseau. Quoi qu'il en soit, on ne peut rêver de symphonie plus riche, plus puissante, plus sonore et plus complète sur ce thème merveilleux de la forêt au printemps. C'est grandiose, touffu, magnifique; c'est enchanteur et prodigieux comme une symphonie de Beethoven. C'est la forêt dans sa beauté, dans son charme et dans sa solitude, dans son éclat et dans ses parfums, dans tous les bruits qui composent son silence, la forêt avec ses arbres, ses buissons et ses fleurs, ses arbres que la pensée constante du peintre, nous dit Sensier, était « de faire parler. » Et certes, ils parlent et ils chantent, et comme disait le maître lui-même, « si l'on peut contester qu'ils pensent, à coup sûr ils nous donnent à penser. » On comprend, devant cette œuvre, l'émotion et la surprise

de Sensier lorsqu'il fut admis dans l'atelier du maître et ce mot qui dit tout sur l'art du paysagiste : « Vous m'avez révélé tout un ordre d'idées que je ne soupçonnais pas. »

De l'idéal de Rousseau à celui de Daubigny, la distance semble grande. Le monde a marché depuis. A l'exaltation poétique des premiers temps a succédé une période de détente, d'apaisement et de réflexion. On voit de moins haut, on ne cherche plus l'universel, à force d'observations attentives devant la nature.

Un esprit plus étroit d'analyse a remplacé le large esprit syn-



LA GARDEUSE DE DINDONS, PAR DAUBIGNY (Musée du Louvre.)

thétique du romantisme. Rousseau lui-même n'y a-t-il pas puissamment contribué par cette passion acharnée de la vérité, par ces scrupules maladifs, qui ajoutent les angoisses du peintre au calvaire de sa vie d'homme? Daubigny, lui, sera un homme et un artiste plus heureux. Peintre plus véridique d'une nature plus familière, il sera mieux compris de ses contemporains. Aussi l'État ne l'avait point négligé et il a été gâté encore par le sort : on trouve de lui treize ouvrages dans la collection Thomy-Thiéry, un tableau et quelques dessins dans la collection Moreau; il est présent dans la collection Chauchard avec sept toiles nouvelles. Celles ci n'ont pas la prétention de nous apprendre rien de nouveau sur le maître, après un lot si riche et si bien composé. Toutefois, ce récent ensemble est bien significatif et s'ajoute heureusement aux collections anciennes. Il y a là, entre autres, une Gardeuse de dindons (1858),

dans un charmant petit paysage, qui a un air de joli hollandais, riche et grave, avec la note de deuil des volatiles et la robe noire de leur gardienne. La Vallée d'Arques, d'une dizaine d'années postérieure, marque déjà l'évolution nouvelle de Daubigny vers des notations plus audacieuses, plus rapides, plus abrégées, manière plus propre à traduire les effets fugaces de la lumière et qui est l'acheminement vers l'impressionnisme, déjà en formation à cette date. Le tableau des Laveuses au soleil couchant, signé en 1859, est une forme plus calme et plus classique; il offre un peu moins d'intérêt au point de vue historique; mais quel beau paysage tranquille et reposant d'automne! C'est profond, coloré, lumineux. Les belles masses des coteaux boisés sous le ciel crépusculaire, la calme splendeur de l'eau réverbérante, la douceur tiède de l'ombre, l'aspect familier de ces femmes lavant, de ces canards barbotant, de ce cheval qui broute près de sa charrette, tout cela est d'une poésie rustique et saine, tout cela nous enveloppe dans une atmosphère d'apaisement. Il semble que, dans les premiers frissons du soir, montent des relents d'eau savonneuse, mêlés au parfum des feuilles roussies.

La part faite à l'autre grand naturaliste, à Troyon, est ici, encore bien plus considérable. Ce maître a, d'ailleurs, été traité assez favorablement par les bienfaiteurs antérieurs. Aux deux tableaux primitifs du Louvre, dont l'un provient du Luxembourg, l'autre d'un don de la veuve de l'artiste, Thomy-Thiéry avait ajouté onze toiles. M. Moreau-Nélaton en apportait trois autres. La collection Chauchard nous en offre dix-huit. Trente-quatre Troyon! Nous connaîtrons, cette fois, nos maîtres. Daubigny, tout naturaliste qu'il est, reste encore malgré lui un poète. Troyon est un prosateur. Mais quel vigoureux, puissant et, à l'occasion, délicat prosateur! La plupart des pièces de la collection Chauchard sont des pièces de premier ordre. On a été unanime, des le premier jour, à admirer l'intensité de cette vision objective et la beauté de réalisation de ce robuste et magnifique praticien. On ne sait trop que citer ici : le Taureau roux sous un ciel d'orage, la Vache blanche qui se gratte, admirables morceaux de réalité vivante; le Passage du qué, chaud, limpide, largement accordé. Mais les deux morceaux qui semblent avoir retenu le plus longuement l'attention, dans ce choix sensationnel. sont les deux tableaux de chiens: l'un, le Garde-chasse conduisant les chiens dans la forêt; l'autre, le Garde-chasse arrêté près de ses chiens, daté de 1854, d'une forme si belle, d'un si puissant modelé, d'accords si justes et si distingués de tons entre les animaux, les figures et le paysage. Je ne puis m'empêcher, en songeant à cette dernière toile, de penser à la figure stupéfaite et admirative de notre cher et



LE GARDE-CHASSE, PAR TROYON
(Musée du Louvre.)

grand Harpignies, que nous conduisions, un lundi, devant les œuvres de ses anciens camarades. Il avait presque envie de passer la main sur les flancs des chiens. « Quelle peinture! » s'exclamait-il, « je n'ai jamais rien vu de plus beau au monde! »

Nous arrivons maintenant aux deux maîtres dont les chefs-d'œuvre dominent tous ces chefs-d'œuvre: Millet et Corot. C'est ici, on peut le dire, une accumulation de chefs-d'œuvre. Si l'on emploie ce mot souvent à tort et à travers, ici il semble insuffisant. L'opinion publique, dans ce cas, a vu clair, et elle a été unanime. Sans doute s'est-on montré dédaigneux et injuste pour d'autres grands noms. On n'a pas, du moins, marchandé l'admiration à ces deux nobles et extraordinaires figures qui ont si largement fécondé l'inspiration de notre école et sont les véritables initiateurs de notre temps.

A vrai dire, il y a une de ces œuvres illustres qui a paru causer quelque déception. C'est l'Angelus de Millet. Les uns l'ont trouvé bien petit, les autres l'ont déclaré repeint, personne n'a voulu le reconnaître. Le seul vrai malheur de cette toile a été sa célébrité; elle est écrasée sous le poids de sa réputation. Pour ceux qui l'ont bien remarquée lors de la vente Secrétan et en ont gardé un souvenir qui n'a pas été déformé, cette peinture, naturellement un peu cuite, ne paraît pas avoir subi de notables modifications. Bien fin est celui qui pourra indiquer les reprises postérieures. Comme technique, c'est plus monotone, moins « peintre » si l'on veut, que les sujets environnants; la part sentiment, comme le voulait d'ailleurs Millet, l'emporte sur la part peinture. L'engouement du passé nous rend sévères aujourd'hui. Nous l'avons vu répété partout; c'est comme un beau morceau d'opéra qu'on nous a trop moulu sur les orgues de Barbarie. La Bergère ou la Fileuse, les Glaneuses ou le Printemps ont, certes, une plus haute valeur pittoresque; l'Angelus n'en reste pas moins, par sa composition, son arabesque si simple et si auguste, son impression de paysage crépusculaire et jusque par son idée, une grande chose dans un petit cadre, une des compositions les plus touchantes et les plus humaines qu'ait trouvées l'art de notre temps.

La collection Thomy-Thiéry nous avait déjà légué une petite esquisse du Vanneur. On est heureux de trouver au Louvre la toile originale du Salon de 1848, celle qui inaugure la nouvelle voie ouverte par le mattre. Tout le Millet définitif est là, avec ses larges simplifications, ses grandes localisations de tons, la qualité choisie de ses teintes, ses rapports de valeurs. La matière est bien un peu boueuse; il y a des rousseurs excessives dans les chairs du visage et des mains, des bleuissements dans les habits et des verdissements dans les pieds chaussés de sabots, qui ont encore quelque chose de

trouble et de louche sentant son Couture, alors en plein succès. Mais c'est grand déjà de simplicité, de volonté et de style.

A ce document historique de premier ordre ajoutez la *Petite bergère* et la *Tricoteuse*, toutes deux qui sont comme les fleurs printanières de sa production sur ce mode rural; ajoutez le délicieux petit pastel de la *Femme au puits*, et vous avez déjà un apport très enviable à l'œuvre du maître. Mais il y a encore la réduction du *Parc à moutons*, dont l'original, hélas! comme tant d'autres chefs-d'œuvre



PARC AUX MOUTONS AU CLAIR DE LUNE, PAR J.-F. MILLET (Musée du Louvre.)

de notre école, est fixé définitivement en Amérique, dans le musée Walters, à Baltimore. Et ce Parc à moutons est bien une des plus surprenantes créations de Millet. Cette petite répétition nous garde, dans son résumé rapide et sa légèreté d'esquisse, la séduction du tableau regretté. C'est exquis, rare et merveilleux, et peint si librement, dans une si belle tonalité nocturne! Frissons, silence, palpitations de la nuit, souffles parfumés en rasant les prés humides, toute la poésie de l'ombre est là, et la lune qui semble se pencher sur la terre dans son orbe énorme et fantastique. La nature apparaît à la fois sereine et formidable comme elle doit paraître à ces yeux grands ouverts de bêtes effarées.

Nous arrivons maintenant aux deux pièces capitales : la Bergère gardant ses moutons et la Fileuse. C'est dans l'une et l'autre toile à

peu près le même sujet. Il est cher à l'imagination de Millet, cet être solitaire et contemplatif qui est, même, à ses yeux, la Contemplation et la Solitude. Bergers et bergères sont de plus en plus fréquents dans son œuvre, surtout dans la dernière période, plus apaisée, de sa vie. La chevrière auvergnate, qui file en gardant ses chèvres, est un motif qui a vivement frappé Millet lors de son premier voyage à Vichy, à l'été de 1866. Les études en ont été vraisemblablement faites à cette date, car il écrit à Gavet, le 17 juin, qu'il fait beaucoup de croquis et, dans les aspects inaccoutumés qui l'ont frappé, il note que « les femmes gardent leurs vaches en filant au fuseau », « chose », dit-il, « que je ne connaissais pas et dont je compte bien me servir... Cela ne ressemble en rien », ajoute-t-il, «à la bergerette filant sa quenouille des pastorales du siècle dernier. Cela n'a rien à démêler avec Florian, je vous assure. » Ce type de femme, coiffée du chapeau auvergnat, les épaules couvertes d'un fichu et filant en marchant, l'a tellement intéressé, qu'il l'a repris sous maintes formes, dessins, pastels, et jusque dans une eau-forte célèbre. Mais nulle de ces représentations n'égale ce grand tableau de la collection Chauchard. C'est un admirable morceau de réalité. C'est d'un travail si savant, d'une observation des valeurs si juste et si subtile, qu'il semble qu'on est devant une étude directe sur nature. La jeune fille, « avec cette bonne bête de gaucherie » dont parle le maître, le visage naïf, ingénu, hébété et doucement animal, noyé dans l'ombre transparente de son chapeau de paille, est assise de face, bien au milieu de la toile, sur un talus, à contre-jour sur le ciel nuageux et mouvementé, dont la clarté enveloppe comme d'une gloire sa silhouette toute sculpturale de figure gothique. Car il semble bien que ce soit à quelque type primitif d'obscure sainte Geneviève qu'ait pensé Millet, qui fait lui-même ce rapprochement du « museau » des femmes de ce pays « avec beaucoup de physionomies de l'art gothique ». C'est jeune et c'est rustique, c'est grave et recueilli; c'est, au point de vue de l'exécution, si sobre, si juste et même d'une légèreté si inaccoutumée, si libre et comme si spontané de métier, si délicat et si doucement éclatant dans cette harmonie uniquement composée de gris et de bruns, que l'on pense à l'autre grand voisin, à Corot, et que l'on s'explique la prédilection marquée pour cette figure, à l'ouverture des salles. Elle était plus inédite, plus singulière que la Bergère gardant ses moutons, et d'ordre, apparaissait-il, plus exclusivement pittoresque.

Mais quelle erreur! La Bergère avec son troupeau est une des



J F Millet pinx

LA FILEUSE
Musée du Louvre)



plus immortelles créations dues au pinceau religieux de Millet. Rien n'est plus grandiose et plus émouvant que ce simple spectacle d'un pauvre petit être humain songeur, entre la terre et les cieux. Les contemporains, qui furent si souvent injustes à l'égard du maître, ne s'y méprirent point, cette fois, et l'admiration monta dans une explosion unanime qui détendit toutes les mauvaises volontés et secoua toutes les indifférences. L'État lui-même, trop désintéressé



BERGÈRE GARDANT SES MOUTONS, PAR J.-F. MILLET (Musée du Louvre.)

jusqu'alors, a un bon mouvement tardif. Ne regrettons rien, puisque tout est réparé. Mais, de toutes parts, et, par hasard, dans un accord imprévu et spontané, on comprit la portée de cette œuvre. C'est un de ces rares chefs-d'œuvre dont on peut dire qu'il est complet. Et comme l'écrivait justement Castagnary, au moment même, en 1864, « l'unité est si parfaite, l'impression qui en résulte si juste, que l'œil ne songe même pas à s'enquérir des procédés d'exécution. Le métier disparaît, l'esprit reste tout entier sous le charme de l'effet produit. N est-ce pas là le comble de l'art? »

Debout, dans un vaste paysage de plaine, la petite pastoure, appuyée sur son bâton, la tête emmitouflée dans son grossier tricot

de laine rouge, les épaules couvertes de son lourd caban, « pensive, comme une fillette qui entend des voix », tricote en avant de son troupeau, profilant à contre-jour sa jeune et touchante silhouette sur le fond du ciel mélancolique tout embrumé d'or. Une sorte de splendeur tranquille, de paix profonde, de sérénité grave et de douceur triste émane de ce spectacle grandiose et familier de vie pastorale. C'est là, certes, une œuvre de peintre, et une œuvre rare de peintre, car on oublie totalement l'ouvrier devant l'œuvre, et nous sommes placés, ici, face à face devant la beauté de ce simple spectacle de réalité. Mais tout ce que les choses mêmes font naître en nous de pensées aux heures où notre cerveau est disposé à la méditation, nous l'éprouvons plus fortement devant cette toile où la magie de l'art nous a plongés dans l'état d'exaltation de l'artiste.

C'est par là que Millet est un des principaux initiateurs de l'art moderne. Depuis Rembrandt, nul n'avait su, par de simples images, remuer si fortement le cœur humain. Son art n'est pas un art exclusivement fait pour les dilettantes. Il a comme une portée évangélique, il est fait pour tous, et, par suite, pour un temps où l'art veut être et doit être à tous.

Mais ce n'est pas fini avec les chefs-d'œuvre, car voici le tour de Corot. Corot! c'est celui pour qui il semble qu'a été donnée la fête. Il a pour lui le suffrage des artistes, la faveur même du public, et ceux qui ont fait la petite bouche devant cette entrée de trésors au Louvre, ont fait trêve devant son nom. Ce n'est pourtant plus un inconnu pour nous, car aux douze tableaux possédés antérieurement par le Louvre, s'ajoutaient les dix de la collection Thomy-Thiéry et les trente-sept de la collection Moreau. Avec les vingt-six de la collection Chauchard, cela fait maintenant quatre-vingt-cinq Corot au Louvre! Il y a sans doute des répétitions dans ce nombre. Toutefois. on a l'impression que c'est du nouveau qui nous entre, comme lors de l'ouverture de la collection Moreau. Dans cette dernière, on trouve surtout des pièces sur nature, des études diverses, des morceaux très rares d'artiste et pour des artistes. Ce sont là toutes pièces qu'on se figure accrochées dans l'atelier du maître, comme points de repère perpétuels. Dans la collection Chauchard, nous avons, au milieu de très belles pièces d'amateurs, jusqu'à dix toiles qui sont des grands morceaux de Salons ou d'Expositions Universelles et qui nous montrent le maître dans son essor le plus ambitieux et dans ce bonheur constamment renouvelé qui tient du miracle.

Toutes les toiles du nouveau legs sont postérieures à la date de

1850. La collection Moreau nous a heureusement comblés par près de vingt-cinq toiles qui se rapportent à la période antérieure. C'est donc le Corot dégagé, complet, le grand Corot glorieux et définitif que nous avons là. Définitif, cela ne veut point dire figé dans sa formule, car ce qui nous touche, c'est le renouveau perpétuel de cet art si entier et si personnel.

Au début même de cette période, en 1855, où elle figura à l'Expo-



LA CHARRETTE (SOUVENIR DE MARCOUSSIS), PAR COROT (Musée du Louvre.)

sition Universelle, nous tombons immédiatement sur une toile qui est peut-être la plus extraordinaire de cette magnifique réunion. C'est, cependant, une composition d'une simplicité tout élémentaire. Une route va se perdre, à gauche, dans un paysage broussailleux, à peine hérissé, de-ci de-là, de quelques buissons. A droite, un bouquet d'arbres sur le talus qui dévale jusqu'à la chaussée. Une charrette, montée par deux paysans, s'enfonce dans la route, et le conducteur, en arrière, s'est arrêté, pour rattacher sa chaussure. C'est tout. Il n'y a pas de sujet plus banal et moins propre à faire travailler l'imagination. Mais c'est la simple et incomparable beauté de la vérité, de la vérité vivante, avec le ciel bleu animé de quelques nuages, avec la lumière qui modèle doucement toutes les saillies

moutonneuses de ces terrains verdâtres et bruns et pénètre les arbres et les buissons dans l'épaisseur de leurs volumes.

Presque au même moment, puisque c'est seulement deux ans après, notre homme, qui vient de donner un si extraordinaire exemple de ce que peut la magie de l'art sur les éléments les plus médiocres, qui semble vouloir prouver qu'en art le fond n'est rien, mais la manière est tout, change tout à fait de façon, retourne aux vieilles mythologies de sa jeunesse et montre ce qu'un poète peut tirer de ces vieux thèmes rebattus, quand ils sont repris avec cette sorte de foi qui est l'amour.

Le Chevrier jouant de la flûte dans une clairière, si intense et si vigoureux d'effet, par le contraste de ses premiers plans nettement accusés en décor sur la splendeur lointaine du ciel crépusculaire, et surtout la Numphe désarmant l'Amour, nous disent avec quelle volupté le cher grand bonhomme ingénu s'enfonçait dans les délices du rêve antique. Dans cette seconde toile, le modèle sent un peu son époque, il est d'un réalisme d'atelier et d'un certain hanchement académique, le gamin ailé a bien, aussi, quelque gaucherie; mais on y pense à peine devant l'éclat si lumineux de ces belles chairs de femme sur le fond tendre et si doucement doré du ciel, en face de ce simple et merveilleux paysage, un simple bouquet de jeunes hêtres frissonnant dans l'air du soir, devant la profondeur veloutée de cette ombre qui s'étend sur les gazons, ce mystère de l'heure qui rend vraisemblables toutes les chimères et fait naître les visions de beauté plus concrète dans le cerveau du peintre, comme il les appellerait dans notre imagination. C'est exquis et pénétrant comme de la musique, mais si Rousseau évoquait le nom de Beethoven, Corot éveillerait celui de Mozart.

On ne se lasse point d'admirer. La Clairière au matin, avec sa brume qui monte de l'étang, derrière les fûts accusés des hêtres, la grande Clairière, du Salon de 1872, qui nous montre un Corot inédit, tout en feuillages et presque sans ciel, un Corot disant, lui aussi, et avec quelle puissance et quelle solennité, l'exubérance végétative de la nature estivale; le Catalpa, du Salon de 1869, si imprévu et si décoratif, si aérien et si subtil, avec son village gris, rose et blanc, derrière les ramures légères du grand arbre, — toutes ces toiles nous montrent avec quelle sûreté, quelle aisance, quel bonheur, car il semble bien que la Providence soit complice, ce bon magicien candide et malicieux se joue de toutes les difficultés, tântôt prenant à la nature, tantôt ajoutant de lui-mème, impénétrable et décon-

certant par son apparente simplicité. Quelle connaissance profonde il faut avoir de tout ce monde extérieur que nous appelons la nature, des lois qui règlent son harmonie à nos yeux, pour entreprendre,



NYMPHE DÉSARMANT L'AMOUR, PAR COROT (Musée du Louvre.)

par exemple, et réaliser à l'atelier une toile comme le $Passage\ du$ $gu\acute{e}$, du Salon de 1868! La composition, très simple, est d'une grandeur épique. De beaux arbres héroïques, à droite, étendent

la masse profonde de leurs feuillages sur le ciel. Au milieu, une rivière que traverse un troupeau de vaches et, à gauche, une ligne de coteaux boisés. Mais quelle épaisseur dans les volumes des arbres, quelle intensité d'éclat dans le ciel, et quelles subtiles modulations de valeurs tout le long de cette ligne de bois sur le fond lumineux! C'est prodigieux de justesse et d'accord. Et par quel mystère ce paysage, tout illuminé, semble-t-il d'une couleur si tendre

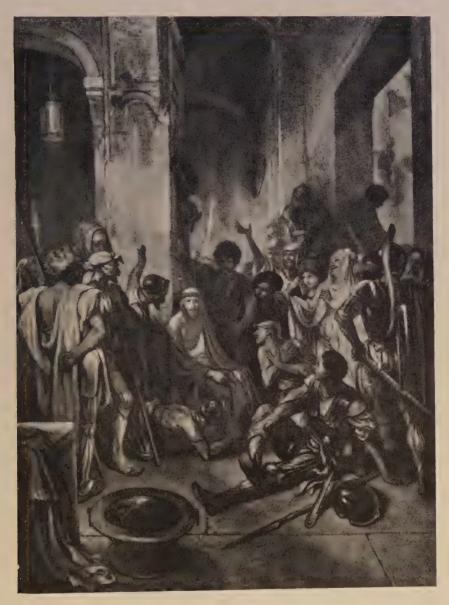


LA CHASSE AU TIGRE, PAR DELACROIX
(Musée du Louvre.)

et en même temps si ardente, alors qu'elle se réduit en elle-même à quelques teintes pâles de bleu et de roux avec tout juste, comme ton pur, — sacrifice aux vieilles habitudes du milieu romantique qu'il fréquente, — la petite note vermillon de la calotte du vacher?

La dernière toile de la série, pour en finir avec cette revue individuelle, a, elle aussi, un caractère exceptionnel, et porte, de même, son enseignement. C'est *Le Moulin de Saint-Nicolas-lès-Arras*, peint en juillet 1874, c'est-à-dire quelques mois avant la mort du maître, qui avait alors soixante-dix-huit ans. C'est une étude sur nature, et M. Moreau-Nélaton nous dit qu'elle avait été exécutée en trois séances de matin. Après avoir admiré la science, la mémoire, le

sentiment, ici on admire avec quel respect ce vieillard toujours jeune, toujours ingénu, toujours nouveau, comme notre bon La



LE CHRIST AU PRÉTOIRE, PAR DECAMPS
(Musée du Louvre.)

Fontaine, dont il est bien l'arrière-petit-fils, aborde son simple sujet. C'est d'une exquise sensibilité, d'une rare délicatesse de touche, d'une subtilité sans artifice et sans rouerie, d'une science qui sait s'oublier et guide à coup sûr le pinceau.

Tel est donc l'apport de la collection Chauchard en ce qui concerne l'histoire du paysage en France à notre plus brillante période et la connaissance de nos premiers maîtres. Les plus grands y sont représentés par des morceaux dignes de leur grand nom. Pour se rendre compte de l'importance de l'entrée en bloc de ce petit musée, il faut penser à la satisfaction profonde que nous aurions éprouvée si l'on nous eût offert seulement la Bergère de Millet, la Nymphe désarmant l'Amour ou le Moulin de Saint-Nicolas de Corot.

Ce qui nous frappe, dans l'ensemble, comme impression dernière et générale, c'est l'étroite parenté qui existe entre tous ces génies distincts. Ils sont bien du même temps, de la même race, ils ont le même amour passionné pour les grands spectacles que la nature coordonne sous la clarté des cieux, ils ont la même foi profonde dans la mission de leur art, mission qui, pour eux, est la plus haute. Ces grandes imaginations créatrices ne restent point, d'ailleurs, immobiles dans leur idéal personnel; elles sont éminemment réceptives et, tout le long de leur carrière, elles s'enrichissent de tout ce qui se pense et de tout ce qui se produit autour d'eux. C'est ce qui établit entre elles tant de rapports. Deux figures, pourtant, se détachent avec plus de relief de ce groupe. Ce sont, à l'évidence, celle de Millet et celle de Corot. Ils ont, peut-être, voulu moins embrasser à la fois et ils ont dit plus de choses. Ils ont été plus sobres et ils ont touché plus fort. Au point de vue technique - et comment l'oublier ici? — ils ont été plus épargnés par le travail souterrain et destructeur de la chimie, parce que, chez tous deux, le ton est presque toujours sacrifié aux valeurs et parce que Corot, suivant son habitude, mettait du blanc dans tous ses tons, ce qui les retient et les conserve. Avis aux paysagistes trop hantés par les séductions de la couleur.

Il y a pourtant un maître, ici, qui nous ferait mentir, car nous oublions de parler des trois ou quatre peintres de figures associés aux paysagistes. C'est Delacroix. Isabey, son contemporain, nous intéresse peu par ses aimables mascarades pittoresques: cela sent ce romantisme artificiel contre lequel les naturalistes et les réalistes firent si bien de réagir. Delacroix seul a le secret des orchestrations magnifiques qui gardent leur sonorité et leur éclat. La Chasse au tigre est superbe d'audace, de véhémence dans les lignes, de richesse et d'intensité dans les harmonies.

Decamps est un des maîtres qui n'ont pas encore le rang qu'ils méritent. Il a été longtemps négligé dans nos musées. Le mal a été réparé par quelques dons intelligents. La collection Thomy-Thiéry l'a fait connaître avec dix-sept toiles, mais par ses petits côtés de genre. Heureusement le legs Maurice Cottier, et surtout la collection Moreau, auxquels il faut joindre les incomparables morceaux du Musée Condé, à Chantilly, nous disent bien quel maître exceptionnel fut ce grand novateur, taut au point de vue de l'inspiration que de la



1814 : CAMPAGNE DE FRANCE, PAR E. MEISSONIER
(Musée du Louvre.)

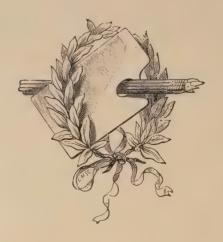
technique. L'heure de la justice qui lui est tout à fait due n'est pas venue encore, mais sûrement elle viendra. Des quatre toiles de la collection Chauchard, toutes intéressantes à leur point de vue, particulièrement le Marchand d'oranges, d'une saveur si orientale, on ne peut plus insister que sur le Christ au prétoire, et parce qu'il me semble qu'on n'a pas assez compris généralement la grandeur d'un pareil sujet. C'est une vision tragique et rembranesque d'une réalité vraiment émouvante. C'est sobre d'expression, c'est grave de couleur, dans une sorte de camaïeu volontaire, d'une tonalité cependant si expressive, et la figure de Jésus est belle dans son calme un peu triste, doucement dédaigneux, comme absent, au milieu des sarcasmes grossiers, des rires brutaux, des cris et des vociférations de la soldatesque et du peuple.

Reste à parler de Meissonier. C'est lui qui, comme on dit, a eu la plus mauvaise presse. Il a été écrasé, lui aussi, par sa réputation et son passé. Je n'essaierai pas de le défendre, car il se défend bien luimême. On est seulement peiné de voir montrer si peu de sang-froid et d'esprit critique envers un maître qui a été admiré de son temps par tous ceux que nous admirons aujourd'hui. Je n'insiste - et seulement en passant, mais en pensant à l'Homme à l'épée, au Dessinateur¹, au Tournebride², aux études de Bessières et de Lannes, et surtout au 1814, — que parce que j'ai été en personne pris ironiquement à partie, en qualité de dernier historien de Meissonier. Je m'excuse de me mettre ainsi sur la sellette, mais j'éprouve le besoin de dire que si j'ai accepté de remplir ce devoir, qui ne paraissait pas, sans doute, répondre à ce que les lecteurs attendaient de ma plume, c'est qu'il m'a paru qu'il était temps, toutes réserves faites - et je n'y ai point manqué, - de remettre ce maître à sa vraie place et de montrer, du moins, que, dans notre maison, le sentiment désintéressé de l'histoire nous met à l'abri des passions, sans détruire l'enthousiasme pour les belles choses, quelles qu'elles soient et d'où quelles viennent. Et l'on peut, sans confusion, admirer ce qui est admirable en Meissonier, après Delacroix et Chenavard, qui s'y connaissaient en maîtres, et de même Thoré ou Burty, qui ne passaient point pour des timorés.

LÉONCE BÉNÉDITE

1. V. gravure dans la Gazette des Beaux-Arts, 1885, t. I, p. 214.

2. V. Gazette des Beaux-Arts, 1897, t. I, p. 173.



ALBRECHT ALTDORFER

ET LES ORIGINES DU PAYSAGE ALLEMAND



PORTRAIT PRÉSUMÉ

D'ALBRECHT ALTDORFER PAR LUI-MÊME

(Musée de Strasbourg.)

Dans l'art allemand du xvie siècle, qui est essentiellement un art de dessinateurs et de graveurs, les deux seuls peintres qui échappent à la tvrannie du contour et manifestent des dons éminents de coloristes sont Mathias Grünewald et Albrecht Altdorfer. Il y a de l'un à l'autre toute la différence d'un très grand artiste à un « petit maître » et il faudrait être singulièrement dépourvu du sens des valeurs pour les mettre sur le même plan. Il n'en est pas moins vrai qu'ils appartiennent à la même famille et se recommandent par les mêmes qualités de sensibilité et de vision.

Tandis que Dürer, malgré tout son génie, nous apparaît dans la plupart de ses tableaux comme un laborieux enlumineur, nous reconnaissons en eux des peintres de race. Là où Dürer n'aperçoit que des lignes et des contours, ils voient des tons et des valeurs; ils ne composent pas en équilibrant des lignes, mais en opposant les ombres et les lumières et en nuançant les couleurs.

Tous les deux ont été pendant longtemps estimés au-dessous de

leur valeur par des générations de critiques qui se plaçaient pour juger les œuvres de peinture à un point de vue purement littéraire et qui, croyant à un art universel dont Raphaël avait fixé la norme, appliquaient à des œuvres foncièrement germaniques un critérium emprunté à la Renaissance italienne. A être ramenés à cette commune mesure, Grünewald et Altdorfer, les moins académiques de tous les peintres, ne pouvaient que perdre. Mais, aujourd'hui que nous sommes devenus plus sensibles aux qualités proprement picturales d'un tableau et que notre esthétique élargie, plus soucieuse d'originalité que de correction, admet la légitimité de formes d'art indépendantes de la sculpture grecque du ve siècle et de la peinture du cinquecento italien, notre admiration va par une pente naturelle aux deux artistes d'exception qui ont su, dans un milieu de graveurs, être de vrais peintres et, à une époque d'italianisme, rester Allemands. C'est ce revirement du goût qui explique le regain de popularité dont bénéficient à l'heure présente Grünewald et Altdorfer.

Cette popularité croissante est attestée par le nombre considérable de publications récentes relatives à ces deux maîtres. Tous les documents susceptibles d'éclairer leur vie et leurs origines ont été exhumés des archives et minutieusement interrogés par des équipes de laborieux chercheurs, et, là où les documents ne nous donnent pas de réponse, une analyse critique très rigoureuse des monuments eux-mêmes s'est efforcée de suppléer à leur silence. Dans la littérature, de valeur inégale, qu'a suscitée dans ces dernières années l'œuvre d'Altdorfer i, il importe de retenir surtout trois thèses ou hypothèses d'importance capitale qui ont modifié la conception traditionnelle qu'on se faisait de ce maître. Les historiens de l'art allemand admettaient tous, il y a quelques années, qu'Albrecht Altdorfer, « le petit Albert », comme l'appellent les vieux auteurs, était sorti de l'école du grand Albert Dürer. M. Max Friedländer a prouvé. dans une dissertation de jeunesse qui a jeté les fondements de sa réputation de critique, que cette opinion très accréditée ne reposait sur aucuue preuve et que, malgré des emprunts superficiels dont on s'est exagéré l'importance, il n'y avait pas de lien étroit entre ces

^{1.} M. Friedländer, A. Altdorfer, der Maler von Regensburg. Leipzig, 1891; — H. Voss, Der Ursprung des Donaustils. Leipzig, 1907; — Hildebrandt, Die Architektur bei A. Altdorfer, Strasbourg, Heitz, 1908. — M. H. Voss vient de pablier tout récemment une étude sur Altdorfer et Wolf Huber dans la collection intitulée Die Meister der Graphik. Leipzig, 1910. — On peut joindre à ces travaux une bonne monographie anglaise de Sturge Moore: A. Altdorfer, Londres, 1900.

deux maîtres. Plus récemment, M. H. Voss, s'efforçant de préciser d'une manière plus positive les origines artistiques d'Altdorfer, a montré ses attaches avec l'école locale de Ratisbonne, ou, d'une manière plus générale, avec les miniaturistes et les petits maîtres qui forment ce qu'on appelle l'école danubienne. Enfin M. Hildebrandt, dans une savante monographie consacrée à Altdorfer architecte, a émis l'hypothèse assez vraisemblable d'un voyage en Italie, indispensable selon lui pour expliquer le caractère nettement vénitien des « fabriques » de ses derniers tableaux. C'est à la lumière de ces travaux récents que je voudrais étudier la vie et l'œuvre du séduisant « petit maître » bavarois auquel on n'a pas encore accordé en France l'attention qu'il mérite.

Į

La vie d'Albrecht Altdorfer nous est relativement assez bien connue. Il est né un peu avant 4480, non pas à Altdorf comme le prétend le poète biographe Sandrart, mais dans la vieille ville danubienne de Ratisbonne (Regensburg), où il mourut en 1538. Peutêtre était-il le fils du peintre de Ratisbonne Ulrich Altorffer qui est nommé dans un document daté de 14781. De 1499 à 1505 il séjourne à Amberg, dans le Haut Palatinat. En 1505, de retour à Ratisbonne, il y acquiert le droit de bourgeoisie. De nombreuses commandes le retinrent dans cette ville, qu'il ne quitta plus guère jusqu'à sa mort. Sa réputation devait s'étendre déjà assez loin en 1545, car l'empereur Maximilien le chargea d'illustrer, en collaboration avec Dürer et les plus grands artistes allemands de l'époque, les feuillets de son magnifique livre d'Heures que se partagent aujourd'hui les Bibliothèques de Munich et de Besançon². Mais son Mécène attitré fut le duc de Bavière Guillaume IV, pour lequel il peignit en 1526 son grand tableau de style Renaissance: Suzanne au bain et, trois ans plus tard, en 1529, sa Bataille d'Arbèles.

À la différence des peintres allemands de son époque qui étaient, pour la plupart, de pauvres artisans dont la gueuserie était proverbiale, Altdorfer joua à Ratisbonne, comme son contemporain Lucas

1. Neuwirth (Repertorium für Kunstwissenschaft, XIV, p. 294).

^{2.} L'exemplaire impérial est conservé en deux fragments: le premier, et le plus précieux, avec des dessins marginaux de Dürer, à Munich; le second, avec des dessins d'Altdorfer, de Burgkmair, de Baldung Grien et de Hans Dürer à la Bibliothèque municipaie de Besançon. Cf. Giehlow, Kaiser Maximilians Gebetbuch mit Zeichnungen von A. Dürer und anderen Künstlern. Munich, Bruckmann, 1908.

Cranach à Wittemberg, un rôle très important dans la conduite des affaires municipales. Il était riche, car il laissa à sa mort deux maisons, ce qui était pour l'époque un signe d'aisance, et sa fortune contribua sans doute au moins autant que ses talents à lui valoir la considération générale. Les fonctions dont il fut investi par ses concitoyens prouvent qu'il jouissait d'un prestige exceptionnel. En 1519, il fut nommé membre du Grand Conseil (äusserer Rat) de Ratisbonne et participa, en cette qualité, à l'expulsion des juifs. De 1526 à sa mort il fut réélu sans interruption membre du Conseil privé (innerer Rat). Une curieuse miniature du Livre des franchises (Freiheitsbuch) de Ratisbonne le représente siégeant au milieu des autres membres du Conseil. En 4529 il n'eût tenu qu'à lui d'être bourgmestre: mais il déclina cet honneur parce qu'il était absorbé à cette époque par l'exécution de son grand tableau de la Bataille d'Arbèles. A la fin de sa vie il devint un des plus chauds partisans de la Réforme de Luther.

Le fait le plus important à retenir pour nous dans sa biographie, c'est que, bien qu'il soit surtout connu comme peintre, il exerça officiellement les fonctions d'architecte de la ville. Ainsi s'explique le rôle prépondérant et presque démesuré que les architectures jouent dans ses tableaux. Le musée de Strasbourg possède le portrait présumé d'Altdorfer par lui-même : il se présente de trois quarts, avec une épaisse chevelure bouclée qui lui retombe sur le front; un collier de barbe frisée encadre son visage énergique aux lèvres rasées. La direction particulière du regard en face fait penser à un autoportrait dessiné devant le miroir. Le compas qu'il tient à la main, la règle à dessiner qu'il a devant lui, le désignent clairement comme architecte.

En 1519, après l'expulsion des juifs, Altdorfer fut chargé de dresser les plans d'une église expiatoire de pèlerinage dédiée à la Vierge Marie (Zur schönen Maria) qui devait s'élever sur l'emplacement de la synagogue détruite. Le modèle de cette église, exécuté par l'architecte Hans Hieber, est conservé à l'hôtel de ville de Ratisbonne. Il dirigea en 1526 les travaux de défense contre les Turcs. Mais il n'eut guère l'occasion de s'affirmer comme architecte. C'est tout au plus si M. Hildebrandt croit pouvoir lui attribuer avec quelque vraisemblance le dessin des tombeaux de Gumpenberger dans le cloître de la cathédrale et de l'historien Aventinus sous le porehe de Saint-Emmeran. Il ne fut en somme architecte qu'en peinture.

 Π

Quelles sont les origines artistiques d'Altdorfer? A quelle école s'est formé son talent de peintre? Comme il est aisé de relever dans certaines de ses œuvres des emprunts aux gravures de Dürer⁴, on en avait immédiatement conclu, sans autre forme de procès, qu'il s'était formé sous l'influence du maître de Nuremberg. Son monogramme, formé de deux A l'un dans l'autre, simple contrefacon du célèbre monogramme d'A. Dürer, semblait l'aveu de cette filiation. En réalité sa manière, son talent ne présentent, comme l'a montré le premier M. Max Friedländer, aucune affinité avec Dürer. et le contact entre les deux artistes n'a pu être que très superficiel. On peut même dire que leurs tempéraments et leurs tendances s'opposent. Dürer est essentiellement, même lorsqu'il peint, un dessinateur et un graveur : il voit tout sous une forme linéaire. Altdorfer, infiniment plus sensible à la lumière et à la couleur, perçoit, au contraire, les objets sous leur aspect coloré. En revanche, c'est un mauvais analyste des formes : son dessin est sommaire et sans accent; il n'a pas le sens de la forme plastique. Paysagiste excellent, il est très médiocre comme peintre de figures. Si l'on poursuit la comparaison dans le détail, on s'aperçoit que sa façon de traiter les draperies, les architectures, est radicalement différente de celle de Dürer. Bref, Altdorfer n'est pas un Durérien; s'il s'apparente à quelqu'un dans l'art allemand de son époque, c'est bien plutôt à Grünewald.

Puisque, contrairement à l'opinion courante, Altdorfer ne relève pas de l'école de Nuremberg, où convient-il de chercher ses origines? En réalité, c'est de l'école bavaroise qu'il se réclame. On a remarqué que les vieux peintres bavarois sont, comme peintres de figures, d'une lourdeur, d'une gaucherie, d'un manque de goût choquants, tandis qu'ils sont généralement très bien doués pour le paysage. Quoi d'étonnant que le meilleur paysagiste allemand du xvie siècle soit précisément un Bavarois?

Les miniaturistes de l'École danubienne ont eu sur son développement une influence décisive. Déjà à la fin du xv° siècle, le célèbre miniaturiste Berthold Furtmeyer, qui vivait comme lui à Ratisbonne,

^{1.} Il est visible, par exemple, qu'Altdorfer a utilisé des motifs durériens dans la Sainte Famille à la fontaine (1510) ou dans la Nativité (vers 1515) du musée de Berlin.

enluminait les feuillets des manuscrits de délicats paysages aux lointains vaporeux1. Altdorfer, le premier, transpose dans le tableau de chevalet les finesses de la miniaturé. Il en emprunte même le format. Il renonce aux gigantesques retables peints et sculptés qui étaient le triomphe des grands artistes allemands du xvº siècle et exigeaient le travail collectif de tout un atelier. Il n'a plus les ambitions d'un Conrad Witz ou d'un Michel Pacher. Même les grands tableaux d'autel « à l'italienne » d'Albert Dürer l'effraient un peu. Cédant aux mêmes tendances que ses contemporains, les « petits maîtres » de Nuremberg, il se complaît à « fignoler » de petits tableautins qu'il peuple de minuscules personnages. Ces diminutifs de tableaux ne sont pas destinés, bien entendu, aux nefs d'églises, mais aux cabinets d'amateurs; ils ne visent pas à édifier les fidèles, mais à plaire aux délicats. C'est pourquoi les tableaux d'Altdorfer sont aujourd'hui si bien à leur place dans les musées : ils semblent avoir été faits expressément pour les petits cabinets de la Pinacothèque de Munich ou du musée de Berlin, tandis que les fragments de retables désarticulés et dépecés qui les avoisinent ont l'air d'avoir été brutalement arrachés à leur ambiance et à leur destination naturelles.

Le « style danubien » (Donaustil) dont Altdorfer est le représentant le plus typique, s'oppose nettement au style plastique et monumental du Tyrolien Michel Pacher ou du Franconien Albert Dürer. Les miniaturistes et les petits maîtres qui se rattachent à ce groupe autonome peuvent se définir aisément par contraste : ils sont plus coloristes que dessinateurs, mieux doués pour le paysage que pour la figure. Ces traits se retrouvent dans les études de paysages danubiens de maître Wolf Huber de Passau, ainsi que dans les œuvres de jeunesse de Lucas Cranach, qui, pendant ses années de voyage (Wanderjahre), descendit le Danube jusqu'à Vienne. Bien qu'il soit d'origine franconienne, Cranach s'apparente beaucoup plus aux peintres bavarois qu'à l'école de Dürer. Son Christ en croix (1503). qui a été transporté récemment de la galerie de Schleissheim à la Pinacothèque de Munich, son Repos pendant la fuite en Équpte du musée de Berlin (1504), comptent à juste titre parmi les œuvres les plus remarquables du style danubien et nous aurons plus d'une fois l'occasion de les comparer aux œuvres d'Altdorfer. Cette école du Danube, à laquelle les travaux récents de la critique allemande ont donné corps, se prolonge jusqu'au milieu du xvie siècle avec Melchior Feselen d'Ingolstadt et Michel Ostendorfer de Ratisbonne.

^{1.} Cf. Hendcke, B. Furtmeyer. Munich, 1887.

Ш

Les tableaux d'A. Altdorfer s'échelonnent sur toute sa carrière, entre 1507 et 1532 ¹. Les œuvres de la première période sont d'un



PAYSAGE AVEC LA FAMILLE DU SATYRE, PAR ALBRECHT ALTDORFER (1507)
(Musée de Berlin.)

coloris blond, très séduisant, mais d'un dessin incertain et souvent grossier. Vers 1520 il adopte un format plus ample : son grand

1. Le catalogue des œuvres d'Altdorfer a été dressé par M. Friedländer dans sa monographie de 1891, puis complété et rectifié dans son article de l'Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler de Thieme et Becker (1908).

C'est à Munich et à Berlin que se trouvent les principales œuvres d'Altdorfer. La ville de Ratisbonne n'a rien conservé de son peintre, sauf un grand tableau, représentant Saint Jean Baptiste et saint Jean l'Evangéliste, qui appartient à l'hôpital Sainte-Catherine dans le faubourg de Stadtamhof et qui était exposé cette année autel de Sanct-Florian sur le Danube dénote une certaine recherche de l'effet. Dans sa dernière période, caractérisée surtout par son tableau de la *Bataille d'Arbèles* (1529), il nous apparaît comme un peintre àssagi et minutieux, poussant presque jusqu'à l'excès le souci du détail, mais coloriste à la fois audacieux et délicat. Presque tous ses tableaux sont peints sur bois, généralement sur des panneaux en bois de tilleul, parfois recouverts de papier ou de parchemin.

Son œuvre gravé égale presque en importance son œuvre peint. La plupart de ses gravures sur cuivre et sur bois se répartissent sur deux périodes de grande activité, séparées par un assez long intervalle de repos : de 4506 à 1541, et de 4520 à 4530. Il collabora à la célèbre Porte d'honneur (Ehrenpforte), gravure sur bois de dimensions gigantesques commandée à Dürer par l'empereur Maximilien. Ses dons de coloriste expliquent sa prédilection pour la gravure en couleurs, qu'il poussa à un haut degré de perfection. L'impression en couleurs de sa gravure la plus célèbre, la « Belle Vierge de Ratisbonne », ne nécessita pas moins de sept planches diversement colorées. Il a laissé, en outre, un très grand nombre de dessins sur papier teinté avec rehauts de blanc¹.

Le musée de Berlin possède ses deux plus anciens tableaux qui sont datés de 1507. Le premier est un diptyque religieux qui représente à gauche saint François à genoux recevant les stigmates, à droite saint Jérôme se mortifiant devant le crucifix. Le second est un petit paysage sylvestre avec un satyre assis auprès d'une nymphe; c'est un délicieux sous-bois qui fait songer aux clairières de Diaz; des rais de soleil filtrent à travers les feuillages et veloutent le tapis de mousse et de fougères.

Au même musée appartient la Sainte Famille à la fontaine de 1510, qui présente pour nous cet intérêt particulier d'être le premier tableau d'Altdorfer où l'architecture joue un grand rôle. Ce précieux tableautin est un ex-voto du peintre lui-même en l'honneur de la Sainte Vierge. Un cartouche porte, avec la date et le monogramme de l'artiste, cette pieuse dédicace en latin : « Albertus Altorffer,

dans une des salles de l'hôtel de ville à l'occasion d'une exposition provinciale. Le triptyque de l'église des Minorites (1517) est contesté.

Les œuvres d'Altdorfer sont très rares en France. Cependant le catalogue du musée de Nantes lui attribue deux petits tableaux religieux, en forme de pendants, qui représentent la Conversion de saint Mathieu et le Repas chez Simon.

1. Cf. Schönbrunner et Meder, Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen.

pictor Ratisponensis, in salutem animæ hoc tibi munus, diva Maria, sacravit corde fideli ».

Cet ex-voto a le charme des œuvres exécutées spontanément



LA SAINTE FAMILLE A LA FONTAINE, PAR ALBRECHT ALTDORFER (1510) (Musée de Berlin.)

con amore. Près d'une magnifique fontaine de style Renaissance, la Vierge est assise avec l'Enfant dans ses bras. De petits anges, posés comme des oiseaux sur le bord de la fontaine font de la musique ou barbotent dans l'eau. Le petit corps nu de l'Enfant Jésus, qui se penche sur la vasque, échappe presque aux bras de sa mère qui, tout en surveillant tendrement ses jeux, prend des grappes de cerises que lui offre Joseph. Au fond s'étend un paysage montagneux avec une petite ville au bord d'un lac. Cette idylle très allemande est d'une délicieuse naïveté. Le tableau religieux se réduit ici aux proportions d'un tableau de genre comme dans le Repos en Égypte de Cranach ou le cycle de la Vie de la Vierge gravé à peu près à la même époque par Dürer.

Mais, quel que soit le charme intime de cette idylle, elle n'a ici qu'une importance secondaire. Le principal personnage du tableau est la grande fontaine monumentale du premier plan. En détachant ce motif architectonique, Altdorfer voulait prouver qu'il était aussi savant architecte que bon peintre. Son ambition naïve était de peindre une fontaine dans le goût nouveau, dans « le style welche ». Comme on l'a fait souvent remarquer, les formes de la Renaissance se sont propagées en Allemagne par l'intermédiaire des peintres: c'est dans un tableau de Hans Burgkmair d'Augsbourg que les motifs d'ornementation Renaissance font pour la première fois leur apparition dans l'art allemand. Les architectes ne font que suivre le mouvement. Ce fait explique pour une bonne part le caractère exclusivement pittoresque et décoratif que prend l'architecture de la Renaissance en Allemagne.

N'ayant à tenir compte ni de la résistance des matériaux, ni des lois de l'équilibre, les peintres peuvent impunément lâcher la bride à leurs fantaisies architectoniques. La fontaine à l'italienne imaginée par Altdorfer n'est pas, il faut le reconnaître, d'un goût très pur : la logique de la construction y est sacrifiée sans scrupule à la surcharge de l'ornementation. D'une grande vasque circulaire décorée de godrons et de musles de lions surgit une colonne bulbeuse qui sert de piédestal à une figure nue. Cette colonne cannelée, dont la forme turgescente passait sans doute à Ratisbonne pour une élégance italienne, sert de perchoir à deux rangées de putti espiègles qui enguirlandent avec des girandoles de feuillages le fût et les chapiteaux. Au sommet de ce monument baroque se dresse une figure allégorique, aux côtés de laquelle l'Amour nu, les yeux bandés. décoche une slèche. Voilà comment l'imagination d'un honnête peintre provincial de Ratisbonne se représentait en l'an 1510 l'architecture à la mode d'Italie 1.

^{1.} Cf. dans son œuvre gravé la Sainte Famille aux fonts baptismaux (Die hei-

Chose curieuse : les constructions de la petite ville qui est indiquée au second plan ne présentent aucune trace de Renaissance.



INVENTION DU CORPS DE SAINT QUIRIN, PAR ALBRECHT ALTDORFER (Musée germanique, Nuremberg.)

Ici Altdorfer s'est contenté de peindre ce qu'il avait sous les yeux : une tour en poivrière, des toits à pignons aigus, des maisons en pans

lige Familie am Taufbrunnen) (B. 59). On y retrouve une fontaine, avec des vasques à godrons ornées de musles de lions et de putti montés sur des dauphins.

de bois avec des *erker* en saillie, supportés par des encorbellements de pierre. La tradition du gothique allemand se maintient encore à côté de la Renaissance importée d'outre-monts.

Cet ex-voto, qui est à la fois une idylle rustique, une fantaisie architectonique et un charmant paysage, résume à merveille l'art d'Altdorfer dont il est, pour ainsi dire, la quintessence. Les puristes ne manquent pas d'objecter qu'il est déparé par des fautes grossières de dessin et de perspective, que la ligne d'horizon est placée trop haut, que les dimensions des constructions de l'arrière-plan sont mal calculées par rapport à la fontaine du premier plan. Tout cela est exact; mais néanmoins la séduction qu'exerce cette œuvrette est irrésistible : la naïveté de l'inspiration, la fraîcheur du coloris blond et transparent, la délicatesse des effets de lumière, nous rendent indulgents pour les à peu près du dessin.

C'est vers 1520 qu'il faut placer le cycle de la Légende de saint Quirin dont il nous reste six panneaux, malheureusement dispersés: trois au Musée germanique de Nuremberg, deux à l'Académie de Sienne, le dernier dans la collection du baron von Holzschuher à Augsbourg. D'après la légende qu'Altdorfer a illustrée, Quirin, convaincu d'avoir voulu convertir au christianisme les païens de la province de Pannonie, fut saisi par les soldats du gouverneur romain, qui le fit comparaître devant son tribunal. Après un bref interrogatoire, le gouverneur le condamna à être jeté à l'eau avec une meule au cou. Le cadavre du martyr flotta miraculeusement à la surface du fleuve et fut recueilli par des chrétiens qui l'ensevelirent.

Nous voyons d'abord dans le premier tableau de la série le saint vêtu en pèlerin prendre congé de ses parents (Sienne). — Puis vient la scène de l'arrestation (Nuremberg) : le saint est appréhendé par deux légionnaires romains qui le font passer sur un pont de bois surmonté d'une galerie couverte pour le mener à la ville qu'on aperçoit sur la rive opposée, juchée sur une hauteur. — L'interrogatoire (Nuremberg) se passe dans un pittoresque décor où l'artiste s'est plu à faire jouer les ombres et la lumière. — Dans la scène du supplice (Sienne), le saint, dépouillé de ses vêtements, est agenouillé avec une énorme meule au cou sur le bord d'un petit pont de bois supporté par des chevalets : il attend le moment d'être précipité dans le fleuve par la horde grouillante des tortionnaires qui le raillent. — Son corps surnage miraculeusement; des paysans l'aperçoivent à la tombée du soir, le tirent de l'eau et le chargent sur leur char-

rette. Ce tableau, qui appartient au Musée germanique de Nuremberg, est peut-être le plus séduisant de toute la série avec son frais paysage et son magnifique effet de soleil couchant dont le disque d'un rouge ardent embrase l'horizon et empourpre la rivière.

— Le cycle s'achève avec le tableau d'Augsbourg, qui représente la



LA NAISSANCE DE LA VIERGE, PAR ALBRECHT ALTDORFER (VERS 1520) (Musée d'Augsbourg.).

source miraculeuse de saint Quirin. Des infirmes et des éclopés se pressent avidement autour de la piscine pour laver leurs plaies ou puiser de l'eau dans des écuelles, des gourdes ou des baquets. Il est probable que ces tableaux, détachés d'un ancien retable, ont été peints pour la petite église gothique qui figure ici à l'arrière-plan et qui servait sans doute de lieu de pèlerinage. Les œuvres cycliques de ce genre sont très fréquentes dans l'art alle-

mand du xv^e et du xv^e siècle, qui est volontiers narratif : la peinture, la gravure, le bas-relief en bois ou en pierre en offrent de nombreux exemples.

La célèbre Naissance de la Vierge du musée d'Augsbourg appartient très probablement à la même époque, et non à la fin de la vie d'Altdorfer, comme le conjecturait M. Friedländer. Les analogies avec la Fontaine miraculeuse de saint Quirin sont évidentes : mêmes motifs, même pourpre éclatante dans les colorations. La scène se passe à l'intérieur d'une église gothique dont le chœur est inondé de lumière. Sainte Anne vient d'accoucher dans un grand lit à courtines placé sur une sorte d'estrade entourée de balustrades. Tout en mangeant sans appétit la soupe que lui apporte une servante, elle regarde tendrement son enfant nouveau-né entre les bras de la sage-femme. Son époux Joachim, portant un pain sous le bras et une gourde de lait sur l'épaule, gravit lentement les degrés qui conduisent vers le lit. Dans une chapelle latérale, une servante emporte le bain de l'enfant et un couple de visiteurs apparaît. Cependant, pour fêter le joyeux événement, une ronde aérienne d'anges aux ailes diaprées se déroule autour des piliers de la nef, tandis qu'au centre de la farandole plane un ange thuriféraire aux larges ailes éployées qui balance l'encensoir fumant.

C'est ici peut-être qu'on peut le mieux juger de la tendance des maîtres allemands de cette époque à traiter les sujets religieux comme de petits tableaux de genre. Nous sommes bien loin de l'art solennel et hiératique du haut Moyen âge. L'art se détend, s'humanise et même, pour tout dire, s'embourgeoise. Alt dorfer transpose la Bible et la Légende Dorée à l'usage des bourgeois de Ratisbonne. Les détails familiers que lui suggère son imagination allègre et joueuse étaient bien faits pour ravir ses compatriotes : ils reconnaissaient avec délices le grand lit à courtines, la chandelle de suif avec ses mouchettes, le berceau en bois, le costume des commères et des artisans. L'église où accoucha sainte Anne leur rappelait avec ses trois absides semi-circulaires le chœur de la cathédrale ou la vénérable église des Écossais (Schottenkirche). Ce mélange de réalisme bourgeois et de fantaisie poétique est caractéristique de l'art allemand du commencement du xvie siècle. La vie de la Vierge, racontée par Dürer dans un cycle de gravures sur bois dont la popu-

^{1.} Le tableau a malheureusement beaucoup souffert et il est défiguré par des repeints.

larité fut extrême, est toute semblable à celle d'une bourgeoise de Nuremberg, et dans son délicieux tableau de la *Fuite en Égypte* Cranach nous montre lui aussi des angelots qui s'empressent autour



SUZANNE AU BAIN, PAR ALBRECHT ALTDORFER (1526)
(Ancienne Pinacothèque, Munich.)

des fugitifs, assis à l'ombre des mélèzes et des bouleaux, au murmure d'une source d'argent clair.

M. Hildebrandt tire très justement argument du cadre architectural de la *Naissance de la Vierge* pour reporter la date de ce tableau aux environs de 1520. Bien qu'Altdorfer se soit visiblement efforcé de peindre une église de style welche en figurant des absides avec des niches en coquille et en flanquant les piliers de la nef de pilastres corinthiens, c'est toujours, au fond, le vieux style gothique qui transparaît sous un masque Renaissance. Au contraire, dans les œuvres postérieures à 1520, le style des « fabriques » suppose une connaissance approfondie de l'architecture italienne de la Renaissance.

IV

Le voyage en Italie que M. Hildebrandt croit devoir postuler se placerait donc entre 1520 et 1524. Il est sans doute téméraire de reconstituer l'itinéraire de ce voyage hypothétique. Mais, d'après la nature des réminiscences qu'on constate dans les tableaux d'Altdorfer à partir de cette date, on est fondé à croire qu'il passa par le col du Brenner, visita Vérone et surtout Venise. Cet itinéraire est celui que suivaient presque tous les « Tedeschi » de Nuremberg et d'Augsbourg à l'époque de Dürer. Les œuvres qui firent sur lui la plus profonde impression furent sans doute les tableaux d'architecture de Gentile Bellini et de Carpaccio, ainsi que les tombeaux des doges Vendramin et Mocenigo dans l'église de San Giovanni e Paolo (San Zanipolo). Il profita aussi de son séjour peur faire des études théoriques et approfondir les lois de la perspective.

A son retour, l'imagination encore toute pleine des merveilles qu'il avait vues en Italie, il voulut donner à ses compatriotes une idée des magnifiques palais qu'il aurait pu bâtir si la ville de Ratisbonne avait eu les moyens de suivre le fastueux exemple de la République de Venise. L'occasion lui en fut fournie en 1526 par son tableau de Suzanne au bain, qui lui fut, sans doute, commandé par le duc de Bavière, et qui appartient aujourd'hui à la Pinacothèque de Munich. Suzanne et son bain ne sont pour lui qu'un prétexte à dresser sur une haute terrasse dominant les verdures d'un parc un splendide palais Renaissance. Il avait été évidemment très frappé en Italie par la somptuosité des mosaïques de marbre qui revêtent la façade des édifices. Les balustrades de la terrasse qu'il imagine ont des colonnettes de marbre rouge et des chapiteaux de marbre blanc. Les pilastres de marbre rouge de son palais de féerie sont surmontés de chapiteaux dorés. Toute cette marqueterie de marbre n'est pas d'un goût très pur et, comme on l'a dit plaisamment, le palais rêvé par Altdorfer fait penser davantage à un casino moderne de ville d'eaux qu'au « Palazzo Vendramin ».

Toutes les formes sont empruntées au répertoire de la Renaissance italienne, depuis les galeries à arcades cintrées et géminées consolidées par des entretoises jusqu'au lanternon décoratif du cou-



LA BATAILLE D'ARBÈLES (1529)
(Ancienne Pinacothèque, Munich.)

ronnement, qui semble bien copié sur le « tempietto » du fameux candélabre en bois, sculpté par Fra Giovanni dans le chœur de l'église Santa Maria in Organo de Vérone.

Altdorfer avait trop présumé de ses forces en introduisant dans

son tableau de grandes masses architecturales. S'il s'était meublé la mémoire de formes nouvelles, il n'avait pas compris, comme le fit Dürer, la leçon de la Renaissance italienne : il n'avait pas appris à voir grand, à simplifier les formes. Il accumule les détails aux dépens de l'ensemble. En un mot, il reste miniaturiste comme par devant. Néanmoins, on reconnaît en lui l'architecte de métier à un certain sens de la valeur constructive des formes architectoniques qui manque à la plupart des peintres de son époque. Dans la Naissance de la Vierge et Suzanne au bain, Altdorfer nous apparaît, en somme, comme le précurseur de ces petits maîtres hollandais du xvue siècle : Peeter Neefs ou Emanuel de Witte, qui se spécialiseront dans le tableau d'architecture et les intérieurs d'églises.

Mais si le palais de marbre polychrome joue dans ce tableau de Suzanne au bain le même rôle prépondérant que la grande fontaine Renaissance dans la Sainte Famille de 1510, le tempérament de conteur d'Altdorfer se donne néanmoins libre carrière dans une infinité de petites scènes humoristiques qu'on ne découvre pour ainsi dire qu'à la loupe, en les examinant avec autant de patience que l'artiste en a mis à les peindre. En regardant de près les alentours du palais, on finit par découvrir la chaste Suzanne assise dans le parc qui s'étend au pied de la terrasse : elle a retroussé sa robe par-devant pour baigner ses pieds nus dans un grand bassin en étain où une servante verse de l'eau; une suivante s'approche avec un vase à parfums, tandis qu'une autre passe un peigne dans les cheveux blonds de sa maîtresse. Un tapis d'Orient est étendu sur le gazon. Suzanne est sans défiance; mais le petit chien blotti sur ses genoux flaire l'approche des deux vieillards libidineux qu'on aperçoit émergeant de leur cachette, aux aguets derrière un fourré. Cette scène, d'une naïveté bien germanique, rappelle un petit tableau du musée de Berlin représentant David et Bethsabée, que Lucas Cranach peignit la même année, en 1526. Les deux vieillards salaces ne peuvent rien voir de plus que la robe de Suzanne, qui leur tourne le dos; elle ne leur montre même pas ses jambes. Il n'en faut pas plus sans doute pour exciter leur lubricité sénile, que le peuple châtie en les lapidant sur la terrasse du palais. Un peintre italien de la Renaissance n'aurait pas manqué cette occasion de peindre une belle femme nue prenant son bain, et s'offrant inconsciemment tout entière à la convoitise des deux vieillards. Altdorser et Cranach se contentent de faire prendre à leurs héroïnes Suzanne et Bethsabée un chaste bain de pieds.

Trois ans plus tard, en 1529, Altdorfer achevait son grand tableau de la Bataille d'Arbèles, qui est de dimensions inusitées dans son œuvre. Ce tableau fait partie d'une importante série de tableaux d'histoire ou de batailles commandés par le duc Guillaume IV de Bavière (1508-1550) qui, comme l'empereur Maximilien, avait une véritable passion pour la chevalerie et les tournois. Ce cycle, dont les sujets sont empruntés indifféremment à la chevalerie païenne ou chrétienne, à l'antiquité grecque et romaine ou à la Bible, avec cet



« LA PAUVRETÉ S'ASSIED SUR LA TRAÎNE DU LUXE » (1531)
(Musée de Berlin)

éclectisme qui caractérise l'humanisme de la Renaissance, est malheureusement dispersé. Six de ces tableaux sont conservés à la Pinacothèque de Munich: ce sont, outre la Bataille d'Alexandre d'Altdorfer — qui fut envoyée à Paris en 1800 par le commissaire du gouvernement français pour enrichir le « Muséum » 1, mais qu'il fallut restituer plus tard, en 1815, — le Dévouement de Curtius de L. Refinger, le Siège d'Alésia par Jules César de Feselen, la Réception de Clælia par Porsenna, du même, l'Esther de Burgkmair, et l'Invention de la Croix de Barthel Beham. Deux ont échoué au musée d'Augsbourg: la Bataille de Cannes, par Burgkmair, et la

^{1.} Cf. Vauthier, Une mission artistique et scientifique en Bavière sous le Consulat. Paris, 1910.

Bataille de Zama, de J. Prew. Quant aux autres, ils furent pillés par les Suédois pendant la guerre de Trente ans et se trouvent aujour-d'hui, pour la plupart, au Musée national de Stockholm⁴.

La galerie des Batailles du duc Guillaume IV marque les débuts de la peinture d'histoire, qui plus tard, au xix° siècle, devait trouver à Munich un terrain d'élection. Cette commande mérite d'autant plus d'ètre signalée que les Mécènes princiers étaient rares dans l'Alle-



LA VIERGE AUX ANGES]
PAR ALBRECHT ALTDORFER
(Ancienne Pinacothèque, Munich.)

magne bourgeoise de cette époque. Mais le mécénat de Guillaume IV fut moins fécond pour la peinture allemande que ceux de l'empereur Maximilien, de l'électeur de Saxe Frédéric le Sage, ou du cardinal Albert de Brandebourg. Il n'eut pas la main très heureuse dans le choix des artistes et surtout dans le choix des sujets qu'il leur proposa. A des petits maîtres habitués aux formats minuscules et incapables de couvrir de grandes surfaces il imposa une tâche au-dessus de leurs forces, alors qu'il aurait fallu, pour glorifier de grands événements historiques, des tempéraments de décorateurs. Presque tous ces tableaux de

batailles sont traités comme de grandes miniatures. Il y a un désaccord choquant entre le talent menu de ces artistes et la nature des sujets auxquels ils s'attaquent.

Altdorfer, dont la *Bataille d'Arbèles* est le joyau de cette série, n'échappe pas à cette critique générale. Il apporte dans la peinture

1. Ce sont le Mucius Scævola d'Abraham Schopfer, Horatius Cocles et Manlius Torquatus de L. Refinger. Deux autres tableaux de cette série qui se trouvaient en Suède dans des collections privées : l'Histoire de Suzanne de Feselen, et l'Histoire de Lucrèce de J. Prew, ont été rachetés par la Bavière et attribués aux galeries de Burghausen et d'Erlangen.

d'histoire une application prodigieuse de miniaturiste. Les menus détails fourmillent tellement sous son pinceau qu'on s'étonne qu'il ait pu en faire un tableau. Tout d'abord on n'aperçoit qu'un inextricable fouillis de minuscules combattants à pied et à cheval. En y regardant de plus près, on découvre une foule d'épisodes intéressants, peints avec une grande délicatesse de touche et une patience incroyable. Au centre de la mêlée, Alexandre se précipite à cheval, la lance en avant, à la poursuite de Darius qui s'enfuit

sur un char armé de faux. Le malheureux roi est si affolé par la peur qu'il oublie de surveiller la fuite précipitée de son harem et se retourne d'un air craintif vers son vainqueur qui le gagne de vitesse. Altdorfer n'a, bien entendu, aucun souci d'exactitude historique; il transforme les hoplites en lansquenets et il se représente à peu près la bataille d'Arbèles comme la bataille de Marignan.

Ce ne sont pas ces centaines de figurines microscopiques qui font la valeur et l'intérêt du tableau, mais l'ampleur d'un magnifique tableau panoramique de mer



PAYSAGE, PAR ALBRECHT ALTDORFER
(Ancienne Pinacothèque, Munich.)

et de montagnes, le raffinement du coloris, la hardiesse des effets de lumière. Le soleil qui se lève derrière le camp grec, la lune pâlissante qui éclaire la fuite éperdue des Perses, ne sont plus, comme dans l'art chrétien archaïque, des symboles abstraits de victoire ou de défaite : ils deviennent ici des motifs pittoresques. Altdorfer s'ingénie à rendre la lumière indécise de l'aube qui éclaire les tentes blanches de l'armée d'Alexandre, s'accroche aux créneaux d'un château fort et baigne les fonds dans une ombre transparente. Les autres tableaux de la série, celui de Feselen, par exemple, ne sont que des gravures coloriées, tandis que dans le paysage d'Altdorfer l'air circule, des nuages légers passent dans le ciel mouvant. Il

n'est pas jusqu'au grand cartouche suspendu dans un coin du tableau qui ne soit baigné dans cette atmosphère : il semble planer sur les nuages au-dessus de la mêlée¹.

Altdorfer est, en somme, le premier peintre allemand qui ait su mettre de l'air dans ses paysages : par des artifices de perspective et des dégradations insensibles de couleurs, il conduit les yeux depuis les premiers plans jusqu'aux lointains vaporeux. Une de ses œuvres les plus délicates, à cet égard, est le petit tableau de genre du musée de Berlin qui illustre le proverbe populaire : La Pauvreté s'assied sur la traîne du Luxe (1531)2. Un gentilhomme et une dame habillés de riches vêtements gravissent majestueusement l'escalier de marbre d'un château Renaissance, au seuil duquel un majordome vient leur souhaiter la bienvenue : ils ne s'aperçoivent pas qu'ils traînent dans leur sillage une impudente famille de mendiants. Le château, qui ressemble étonnamment, comme l'a remarqué H. de Geymüller, à un des premiers projets de Saint-Pierre de Rome, est équilibré à droite par des masses de feuillage qui forment coulisse. On aperçoit au fond la fuite de terrains vallonnés. C'est déjà le même artifice que chez Claude Lorrain.

La charmante *Madone* de la Pinacothèque de Munich, qui trône sur les nuages au milieu d'un essaim d'anges musiciens ³, et la poétique *Nativité* du Musée impérial de Vienne appartiennent à la même période et montrent l'artiste en possession de tous ses moyens. Mais les thèmes historiques ou religieux ne sont pour lui que des accessoires : il s'intéresse davantage aux architectures et surtout aux paysages. Par une logique toute naturelle, il en arrive à subordonner de plus en plus les figures au paysage, puis à les éliminer complètement.

Le premier, il a osé peindre, dans un petit tableau de la Pinacothèque de Munich, un paysage pur, sans figures, sans staffage. Sous un ciel d'un bleu profond, un sentier serpente entre les sapins et débouche sur les bords d'un lac encadré de montagnes bleuâtres. Il n'y a plus cette fois ni famille de satyres, ni saints en prière pour « étoffer » ce paysage qui se suffit à lui-même ⁶. Dürer avait déjà

- 1. Cf. Voll, Führer durch die alte Pinacothek, 1908.
- 2. « Der Bettel sitzt der Hoffart auf der Schleppe ».
- 3. Ce motif de la Vierge trônant sur des nuages, fréquent dans l'art italien, est très rare dans la peinture allemande.

^{4.} On trouve en outre, dans l'œuvre d'Elsheimer, une série de dix paysages gravés : cf. A. Altdorfers Landschafts-Radierungen, édité par Friedländer. Berlin, 1906.

peint des paysages aussi précis et aussi délicats dans ses admirables aquarelles dont le cabinet des dessins du Louvre possède quelques spécimens excellents; mais ces aquarelles prestement lavées n'étaient que des impressions de voyage, des études. Jamais encore on n'avait peint un vrai tableau où la nature seule eût un rôle. C'est pourquoi cet humble tableau d'Altdorfer marque une étape décisive dans l'histoire du paysage.

C'est l'aboutissement des efforts tentés par les Primitifs allemands du xvº siècle pour dégager progressivement le paysage des fonds d'or traditionnels. Dans un des panneaux de son retable de Tiefenbronn représentant le voyage par mer de sainte Madeleine à Marseille, Lucas Moser avait peint en 1431 la première « marine » de l'art allemand 1. Quelques années plus, tard : en 1444, Conrad Witz peignait dans son tableau de la Pêche miraculeuse (Musée de Genève) 2 non plus un paysage de fantaisie, mais un paysage réel, celui du lac de Genève. Ces efforts allaient de pair avec ceux des miniaturistes, qui sont les véritables précurseurs de la peinture de paysage. Mais il fallut encore près d'un siècle pour que le paysage s'affranchît de tous les éléments étrangers et revendiquât sa place comme un genre à part. C'est Altdorfer, l'héritier des miniaturistes de Ratisbonne, qui accomplit vers 1530 ce pas décisif. Il annonce les grands paysagistes allemands, français et hollandais du siècle suivant : Adam Elsheimer, Claude Lorrain et Jacob van Ruisdaël.

L'œuvre dont nous avons essayé de montrer la genèse et les principaux aspects n'est pas comparable à celle des trois grands protagonistes de la Renaissance allemande: Altdorfer n'ani la gravité inquiète de Dürer, ni l'imagination visionnaire de Grünewald, ni la souveraine aisance d'Holbein. Mais il suffit à la gloire de ce « petit maître » bavarois d'avoir été un vrai peintre dans un pays de graveurs et d'avoir préparé les voies à deux genres nouveaux dont la vitalité s'est affirmée après lui : le tableau d'architecture et la peinture de paysage.

LOUIS RÉAU

^{1.} Gazette des Beaux-Arts, 1907, l. II, p. 375.

^{2.} Ibid., 1907, t. II, p. 373.



LE BOULEVARD DES ITALIENS, PAR M. J.-F. RAFFAELLI (1908)
(Collection de M. Warneck.)

ARTISTES CONTEMPORAINS

JEAN-FRANÇOIS RAFFAËLLI

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE 1)

Ш

'AILLEURS, la fortune a souri à Raffaëlli. Il est installé maintenant, non plus à Asnières, mais dans un joli petit hôtel, au n° 202 de la rue de Courcelles, à deux pas de la zone des fortifications. Et c'est bien une autre « maison d'artiste au xix° siècle » que celle-ci, avec sa galerie si parée, avec son atelier si lumineux, avec tous les bibelots et les tableaux qui, dès l'entrée, prennent le regard et le captivent.

Dans cette demeure, Raffaëlli va recevoir toute l'élite, qui sera charmée par sa politesse et le charme de sa parole. Mais est-ce une illusion? Il nous semble que le maître est différent de celui que nous connûmes à Asnières; ce serait un Raffaëlli qui croirait au monde, à la vanité des réceptions? Non! à le bien considérer, il n'en

^{1.} V. Gazette des Beaux-Arts, 1911, t. 1, p. 53.

est rien. Raffaelli veut simplement qu'un nouveau public, celui des « premières » et des fêtes officielles lui fasse fête!... Cependant, nous confessons que sa manière de peindre a toutefois subi un changement notable : il y a maintenant sur ses toiles une matière plus lumineuse, moins âpre. C'est d'un art moins entêté, moins profond



LES BUVEURS D'ABSINTHE, PAR M. J.-F. RAFFAËLLI (1889)
(Collection de Mme Potter Palmer, Chicago).

peut-être, il faut bien le dire; mais tout le charme nouveau qu'il apporte, toute la lumière, tout le bonheur qu'il exprime, est-ce que tout cela ne vaut pas l'ancienne manière, si « noire » souvent d'aspect?

Quoi qu'il en soit, le beau portrait si connu du peintre américain Dannat est, en l'année 1891, son principal envoi au Salon.

En 1892, un Raffaëlli très tendre est représenté par *Les Vieux convalescents*, des *Fleurs* et le premier portrait de sa fille Germaine.

Puis, en 1893, changement complet de motifs: Raffaëlli revient à la beauté de Paris, dont il a déjà peint un des aspects: La Place de l'Opéra, refusée au Salon de 1878. Et, cette fois, il envoie: L'Arc de Triomphe, La Place de la République, La Place Saint-Sulpice, etc., et des types de la rue: Le Marchand d'habits et Les Nourrices sur la Place de la Concorde. Il a exécuté tous ces tableaux directement, installé dans une voiture au coin d'une rue, se contentant seulement ensuite de quelques retouches à l'atelier; et ces peintures sont



EN BANLIEUE, PAR M. J.-F. RAFFAËLLI

bien d'étonnantes interprétations de l'atmosphère parisienne, avec ses mouvements de foule et de nuages.

Le peintre saisit encore merveilleusement le pittoresque de chaque rue, et il en note avec une grande adresse les accents les plus caractéristiques. L'amoureux le plus farouche de Paris ne peut rien trouver à reprendre à ces tableaux si remarquables de sincérité et d'éloquente observation.

Mais le « touche-à-tout » qu'est Raffaëlli — et que j'ai déjà souligné — ne peut pas se contenter de la seule peinture à l'huile.

Déjà il a modelé de nombreuses figures, et toute la galerie de sa maison et sa salle à manger contiennent beaucoup de ces bronzes en silhouette, accrochés aux murs comme des cadres; mais cela ne suffit pas encore à Raffaëlli. Il se passionne à présent pour la gravure originale en couleurs; et il publie chez Boussod et Vala-



BONHOMME ASSIS SUR UN BANC, BRONZE (1883)
(Collection de M. Gosset, Reims.)

don, en cette année 1893, dix estampes avec ce titre : Les Petites gens. Même, au Salon de 1894, il ne veut y figurer qu'avec une suite

très curieuse de ses gravures en couleurs qui interprétent Paris et des types de la rue.

L'année 1895 est un événement pour Raffaëlli. Sa réputation a franchi l'Océan, — et on l'appelle pour être membre du jury à Pittsburg et organiser des conférences et des expositions.

Courageusement, il apprend l'anglais, de façon à « se débrouiller »; — et il se met en route emportant cent cinquante œuvres qu'il exposera, avec la plus entière réussite, à Boston et à New-York, à Chicago et à Philadelphie. Il revient enchanté de son voyage : il a beaucoup vu, beaucoup travaillé; il laisse et il rapporte un lourd bagage. Il y a là de quoi faire les frais d'une superbe exposition; mais Raffaëlli est enragé de travail; et, au Salon de 1896, il se donne le luxe de n'envoyer que des vues de Paris : La Place Saint-Michel, Notre-Dame, des Fleurs et un autre portrait de sa fille Germaine.

1897 : encore des vues de Paris. Cette fois, ce sont les églises qui l'ont tenté : Notre-Dame, La Trinité, Saint-Germain-des-Prés, et Saint-Étienne-du-Mont, dont il exprime avec éloquence les saisis-santes silhouettes qui dressent si ardemment vers le ciel tous nos souvenirs.

Cette même année, en novembre-décembre, à l'Art Nouveau, rue de Provence, Raffaëlli avait groupé en exposition d'ensemble, une importante série de pointes-sèches et d'eaux-fortes en couleurs 1. « Dès 1880 », écrit M. Roger Marx à la préface du catalogue, « Raffaëlli se plaît à buriner le cuivre; les tendances de son esprit font de lui l'illustrateur réclamé par l'évolution des lettres modernes, et rien n'est plus adéquat au texte que les commentaires aquafortisés dont il a orné les Croquis parisiens de J.-K. Huysmans et la Germinie Lacerteux des Goncourt; entre temps, la publication projetée par le groupe impressionniste : Le Jour et la Nuit, puis le recueil, vraiment unique, de Marty requièrent l'hommage de sa pointe... Ces travaux exécutés sans suite, mais quand même significatifs, demandaient à être rappelés : avec le recul des années, ils apparaissent comme les débuts annonciateurs de l'œuvre plus tard réalisée. Aussi bien, est-ce à partir de 1890 que J.-F. Raffaëlli s'est voué à la gravure très particulière et très française créée par Debucourt et qu'il a fait acte de rénovateur, - cette fois encore triomphalement1. »

^{1.} L'œuvre gravé de J.-F. Raffaëlli compte maintenant près de 100 pièces. Depuis 1904 la gravure en couleurs a, grâce à lui, son Salon annuel.

En 1898, voici *L'Institut, Les Champs-Élysées*, des *Fleurs*, et un nouveau portrait de sa fille. C'est un ensemble si blond d'atmosphère, si lumineux, qu'un plus grand nombre d'amateurs déplorent déjà



PORTRAIT DE LA FILLE DE L'AUTEUR, PAR M. J.-F. RAFFAËLLI $({\rm Appartient~\hat{h}~M^{me}~J.-F.~R_*})$

cette nouvelle manière du peintre; mais cela ne trouble point Raffaëlli, qui a une manie impérieuse : celle de l'évolution.

En 1899, second voyage en Amérique; et il en revient pour préparer son envoi à l'Exposition Universelle de 1900 : des peintures, des sculptures et des gravures en couleurs.

En 1901, Paris encore l'absorbe. Il expose une Vue de Notre-

Dame, Le Boulevard des Italiens, un Bord de Seiné, — et une nouvelle symphonie en blanc, merveilleuse de grâce et de charme : La Demoiselle d'honneur.

Puis il voyage, et il rapporte pour le Salon de 1902 une série de peintures qu'il dénomme lui-même Paysages de France, et qui comprend : La Mare aux canards, Le Jour du marché, La Route abandonnée, et Effet de soir.

Au Salon de 1903, il est représenté par deux vues de Paris : Le Carrefour Drouot, La Rue des Saints-Pères, et par ces œuvres charmantes : La Jeune fille au petit chien et Jeune femme à sa toilette.

Mais, ce Salon à peine clos, il a bouclé ses malles et il est reparti pour la Bretagne. C'est une province que, vraiment, Raffaëlli affectionne. Il en célèbre la gravité austère et émue. Auberges sur la route, églises dont le clocher est à jour, mares où barbotent des canards, autant de sujets qu'il recherche entre tous. Et son métier se fait tendre, caressant, pour exprimer l'intimité de toutes ces choses. Les costumes si chers à d'autres peintres, le côté « image » en un mot, Raffaëlli s'en désintéresse : il ne goûte point l'anecdote.

Rentré à Paris, il expose une série de paysages tout recueillis d'intimité colorée et pittoresque. Le catalogue de 1904 les intitule : La Maison Blanche, Le Moulin, La Petite Rivière, etc. De nombreuses gravures originales en couleurs les accompagnent.

Au Salon de 1905, Raffaëlli envoie des paysages de province, dont quelques-uns sont exécutés avec les « couleurs solides à l'huile » qu'il a inventées en l'année 1903, et pour lesquelles il a organisé une exposition d'ensemble, chez Georges Petit, au mois de novembre de cette même année 1903.

Le catalogue de l'année 1906 ne porte point mention d'œuvres de Raffaëlli. Mais en 1907 et en 1908, le peintre expose de nouvelles vues de Paris, des fleurs, des types de banlieue; tandis que le graveur est représenté par des gravures originales en couleurs, traitées de plus en plus avec une légèreté infinie.

1909, c'est l'année de sa grande exposition d'ensemble dans les galeries Georges Petit.

Tout son fécond travail, toute sa noble patience, toutes ses belles vertus de peintre, un nombre considérable d'œuvres en exprima l'éloquence. On put à loisir, et avec une profonde émotion, parcourir toutes les glorieuses étapes d'un véritable maître. Depuis les tableautins des débuts jusqu'à l'œuvre d'hier, quel triomphe!

Ce peintre avait tout tenté, avec un invraisemblable aplomb.

LE CHIFFONNIER

EAU-FORTE ORIGINALE EN COULEURS DE M. J.-F. RAFFAELLI

Dame, Le Boulevard des Tialiens, un Bord velle symphonie en blanc, merveilleuse Demoselle d'hancene

Pals il voyaz dell' rapporte po penitures qu'il le comme lui-mon e impreside de la re aux car strantonica de l'art de soir.

An S. C. M. 1903, il est repré Correjone D. M. La Rue des Sc mantes : La Jeane fille au petit

Mais as salon à peine clos, il

the foretagner.

to fl en relebra

uni formation in a

The state of the s

enterties des encountes

that Ruffielli s'en désintérant vou GHO 44

in 1 of the leafung.

I good to be

de l'ame des de les estantes princes de pentre ex el représenté par des l'après et gerales en plus en plus avec que legéreré indirac-

Externes Georges Peter

Tent son fécord to mais toute se noble patience, varios de pemtre, con cabre considérable d'auvret étoquence, tre put à contre de une profonde émo de les gloriouses étapes d'un véritable maître. Deput au des debuts jusqu'à l'auvre d'hier, quel trious son

Ca pointre avait tout tente, avec un invraisemblable





Après avoir peint le chardon, la plante grêle et souffreteuse des paysages suburbains, ne le voyait-on pas admirer et représenter avec amour le beau lys blanc et l'hortensia bleu? Après le chiffonnier, noir et terrible, n'avait-il pas osé peindre de délicates jeunes filles, plus roses et plus nacrées que la fleur? Et, gageure étonnante, il n'avait point cessé d'être admirable.

Monde du cirque et du théâtre, soldats, petites gens du dimanche, chevaux et voitures, hommes de lettres et hommes politiques, tous vous figuriez ici. Il vous avait d'abord représentés âprement, farou-



ACTEURS, DESSIN PAR M. J.-F. RAFFAËLLI

chement; puis, avec le bonheur venu, il vous avait prodigué la lumière, le miroitement des jolis tons, tout le soleil, enfin, qu'il avait pu dérober pour vous. Et les dernières œuvres souriaient, devaient aller rejoindre, à travers la gaieté des rues, des jardins et des apothéoses, les tableaux du Salon de 1910 : Le Pont-Neuf, Le Pont Alexandre III, L'Arc de Triomphe et Les Champs-Élysées¹.

1. Les musées suivants possèdent des peintures de M. J.-F. Raffaëlli: à Paris, les musées du Luxembourg, de la Ville de Paris et le Musée Victor Hugo; en province, les musées de Lyon, de Nancy, de Pau, de Béziers, de Reims; à l'étranger, les musées de New-York, de Philadelphie, de Pittsburg, de Rochester, de Buenos-Ayres, de Dresde, de Bruxelles, de Liège, de Christiania, de Gothenbourg, de Rome, de Venise, de Berlin, de Genève.

IV

De Raffaëlli nous avons signalé déjà la curiosité touche-à-tout, le besoin d'universaliser l'effort, la certitude à croire qu'il eût pu tout mener à bien avec le même succès.

Nous avons mentionné, par exemple, le goût de J.-F. Raffaëlli



LA PLACE SAINT-MICHEL, PAR M. J.-F. RAFFAËLLI (1896) (Collection de M. C. de B.)

pour la sculpture 1. Ses œuvres en ce genre sont nombreuses. Ici encore, il a repris ses sujets affectionnés, les formes qu'il possédait si bien pour les avoir tant admirées, les mouvements dont sa mémoire s'était abondamment chargée au cours de ses observations.

^{1.} C'est de 1880 à 1890 que Raffaëlli a fait toutes ses sculptures : Hans Burgkmair; Chiffonnier au caburet; Le Petit vieux sur un banc; Le Déménagement; La Femme ménagère; Fleur de montagne; Jeune femme à sa toilette; Chemineau et son chien; Le Rémouleur; Le Forgeron buvant; La Femme à la vache; L'Homme à la pipe et la Tête d'homme à la casquette.

Il n'avait aucune raison, en effet, de s'attaquer aux sujets usés par presque tous les sculpteurs, à ces fausses Diane et à ces ridicules Apollon plus ou moins citharèdes. Il connaissait toute une catégorie bien déterminée d'ètres; il avait peint souvent des jeunes femmes; eh bien! c'est avec ces modèles-là qu'il travaillerait encore. S'ils avaient « donné » quelque chose en peinture, il en serait bien de même, n'est-ce pas? en sculpture! — et, d'avoir cru cela, Raf-



LA CATHÉDRALE D'AMIENS, PAR M. J.-F. RAFFAËLLI (1910)

faëlli modela de très belles œuvres, très curieuses et fortement pittoresques.

Certes, ce sont bien là des sculptures appareillées à ses dessins et à ses tableaux. Il est impossible de les attribuer à un autre. Le modelé en est très fouillé, vivant et singulièrement expressif, et — caractéristique amusante — la plupart de ces sculptures sont découpées pour s'accrocher au mur comme des enseignes.

On cite, généralement, parmi les plus connues: Le Chiffonnier au cabaret, Le Petit vieux sur son banc, Le Déménagement, La Jeune ménagère, Jeune femme à sa toilette, Chemineau et son chien, Le Rémouleur, Les Forgerons buvant, L'Homme à la pipe, etc.

J.-F. Raffaëlli illustrateur est non moins attachant. Un de ses mots qu'il répète volontiers est celui-ci : « Le dessin, c'est de l'écriture! » Et le dessin de Raffaëlli est, en effet, une véritable écriture, tellement il est plein d'intentions, de légendes et d'explications.

Voici quelques-unes de ses principales illustrations à ce jour : Le Dernier jour d'un condamné, Le Café-concert, Les Types de Paris, Les Sœurs Vatard, Germinie Lacerteux, etc.

Notons que le crayon, la plume, le pinceau à encre de Chine sont également employés par Raffaëlli. Il n'a aucune préférence



LA PREMIÈRE COMMUNIANTE, PAR M. 4J.-F. RAFFAËLLI (1910)

quant à ces moyens d'expression. Mais soyez certain qu'entre mille dessins de différents artistes vous reconnaîtrez du premier coup un dessin de Raffaëlli. Le trait en est incisif, ferme, et singulièrement vivant.

La recherche principale de Raffaëlli, aujourd'hui, c'est la simplicité. Disons en passant qu'il en va de même pour les couleurs de sa palette. Autrefois, au début de sa carrière, il ne se servait pas

1. J.-F. Raffaëlli est l'auteur de plus de 400 dessins d'illustration (cf. Beraldi, Les Graveurs du xixe siècle); il a illustré à l'eau-forte, avec Forain, les Croquis parisiens—de J.-K. Huysmans (1888) et, seul, les ouvrages suivants : Claude Gueux; Le Dernier jour d'un condamné (Edition nationale de Victor Hugo), Les Types de Paris (1889); Germinie Lacerteux (1895); Les Sœurs Vatard (1909), etc.

moins, en effet, d'une quinzaine de couleurs. Présentement, il n'en utilise que huit, qui sont : le blanc d'argent, l'ocre jaune, le bleu d'outremer, la laque de garance foncé, le vert Véronèse, le jaune de cadmium, le bleu de cobalt et le vermillon.

Autrefois encore, J.-F. Raffaëlli se passionnait pour mille choses. Il fut l'inventeur d'une bibliothèque pour tableaux; il médita sur l'aviation au temps lointain des Ader; il composa de la musique; il



LA COUR ENSOLEILLÉE, PAR M. J.-F. RAFFAËLLI (1910)

conçut des drames. Mais toujours il fut et il est resté un charmant écrivain, curieux et pittoresque. Que de jolies préfaces il a écrites pour ses catalogues! que d'exquises brochures, celle en particulier intitulée *De Honfleur*, sont nées de "sa plume familière et libre! Tout cela respire la bonne santé morale d'un grand artiste heureux de bavarder et de se distraire de peindre.

Mais, un jour, il a fait mieux : il a publié les Promenades d'un artiste au musée du Louvre¹, le livre auquel j'ai fait des emprunts

1. Outre ce volume, et en dehors de beaucoup d'articles de journaux, et de nombreuses conférences prononcées en Belgique et en Amérique, on doit à J.-F. Raffaëlli : Études des mouvements de l'art moderne et du Beau caractériste (brochure de 48 pages, 1884); De Honftettr (plaquette).

tout au début de cet article. Et ce livre est d'un attrait certain de par sa bonhomie avertie et sa jolie écriture à facettes qui fixent çà et là de spirituelles et vives anecdotes.

En quelques lignes, sans dissertation pédante et oiseuse, Raffaëlli vous campe un peintre, vous établit sa technique, vous la place bien nettement dans un coin de votre mémoire.

En résumé, nous voilà bien autorisé à affirmer que M. J.-F. Raffaëlli est un des artistes les plus originaux de notre temps.

GUSTAVE COQUIOT



LE GRAND-PÈRE
PAR M. J.-F. RAFFAËLLI (1891)
(Collection de M. Paul Gallimard.)

LE MINO DE FIESOLE

DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE



orque dans les divers musées d'Europe de nombreux bustes ou basreliefs portent le nom de Mino da Fiesole, les œuvres absolument authentiques de ce maître délicat sont rares hors de Toscane et de Rome. Son maniérisme un peu archaïque et d'ailleurs charmant l'a rendu populaire de nos jours, après plus de trois siècles d'injuste oubli; mais sa popularité même

a tenté les faussaires ou induit en erreur les auteurs d'attributions trop indulgentes. En outre, si rien n'est plus facilement reconnaissable que cette expression souriante et timide à la fois, hésitant entre un peu de coquetterie et beaucoup d'aimable naïveté, qu'il prête à ses Madones et à tous les visages de femmes qu'il a créés, plusieurs de ses contemporains ont voulu imiter justement ce charme ambigu, v réussissant assez bien parfois pour qu'aujourd'hui leurs œuvres soient facilement confondues avec celles du maître; confusions d'autant plus aisées que Mino fut un maître modeste et inégal, souvent exquis, mais parfois médiocre, décorateur habile mais statuaire maladroit, et qui n'a atteint à une perfection originale que dans certains bas-reliefs d'ornementation riche et de composition simple, où domine une grâce toute féminine. Cependant cette grâce même, malgré son caractère superficiel, est d'une qualité très fine, où le public retrouve aujourd'hui, résumée sous une forme concrète, la séduction florentine du quattrocento. Si donc Mino parut de son temps un bon artisan plus qu'un grand artiste; il compte maintenant parmi les sculpteurs florentins les plus significatifs du xve siècle déclinant, et ses œuvres incontestables et vraiment originales ont pris une importance qu'elles n'eurent pas à leur apparition. Il serait à souhaiter qu'on en dressât enfin un catalogue définitif. Malgré les travaux récents consacrés à Mino, ce catalogue n'est pas arrêté. Le travail, épineux sans doute, doit se faire et aboutir presque sur tous les points à la certitude. En attendant qu'il tente un érudit, c'est une courte contribution à cette tâche que je veux apporter ici, en reparlant d'une jolie œuvre de Mino conservée à Paris et qui, si elle est déjà connue, a été récemment et à plusieurs reprises fort mal jugée.

* *

François Lenormant et M. Ernest Babelon ont publié 1 jadis ce bas-relief qu'un hasard fit entrer, il y a plus d'un siècle, au Cabinet des médailles de la Bibliothèque Nationale. Il a cette forme de mandorla si fréquente au xvº siècle. On y voit figuré un buste de jeune fille ou de jeune femme presque de face, en riche toilette. Au-dessous, un motif décoratif aujourd'hui mutilé remplit l'exergue du médaillon: c'est un cadre rond soutenu par deux ailes éployées; la surface qu'entoure ce cadre est légèrement bombée et était évidemment revêtue d'une pièce rapportée qui a disparu 2. Le bas-relief était rehaussé de couleurs; ces couleurs ont subsisté en partie: les cheveux de la jeune fille étaient dorés et tout le buste se détache encore sur un fond bleu; quant à l'exergue décoratif du monument, il était tout entier doré, sauf la partie où s'incrustait l'ornement rapporté, aujourd'hui absent. L'ensemble du bas-relief est agréable et, si le vêtement de la jeune femme est exécuté sèchement, son visage aux yeux baissés, qui se détache sur les molles ondulations de sa chevelure, a une grâce toute particulière : son grand front découvert, ses paupières un peu lourdes et nettement marquées, son nez trop mince pour le large front, la bouche qui se serre comme pour réprimer un timide sourire, le menton pointu

^{1.} Gazette archéologique, 1883, p. 181-182; — E. Babelon, Le Cabinet des Antiques, p. 35-36. — Cf. aussi Courajod, Musée archéologique, 1877, p. 65.

^{2.} M. Babelon s'est demandé si cette place n'avait pas été réservée à un miroir; mais un miroir n'aurait pu s'appliquer sur une surface bombée; d'ailleurs ce miroir incrusté dans le marbre conviendrait peu au goût du quattrocento.



BUSTE DE JEUNE FEMME
Bas-relief en marbre par Mino de Fiesole
(Cabinet des Médailles, Paris.)



LE MINO DE FIESOLE DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE 151

creusé d'une fine fossette, et, dans l'ensemble, une nuance d'asymétrie qui a son charme et qui fait penser à ce sourire dit « éginétique » de certaines statues grecques du ve siècle, — voilà ce qui compose le caractère très frappant de ce buste, et voilà ce que seul Mino a pu mettre dans cette sculpture où respire un sentiment délicat et contenu. Du reste, au revers du bas-relief est gravée en creux une signature (reproduite ici en cul-de-lampe) qui occupe la plus grande largeur de la mandorla, une signature en belles lettres du xve siècle, franchement incisées: OPVS. MINI.

C'est cependant cette œuvre d'un caractère si net que deux critiques qui se sont occupés spécialement de Mino da Fiesole ont dédaigneusement déclarée fausse, il y a peu d'années. Dans son Histoire de l'art italien1, M. Adolfo Venturi inscrit le marbre du Cabinet des Médailles à la table de proscription des sculptures selon lui faussement attribuées à Mino, et il y ajoute cette mention; « Plus que suspect. » Mais sa table de proscription, comme jadis celles de Sylla, ne porte point les « attendus » d'un jugement si sévère. Quant à M. Diego Angeli, dans le livre 2 qu'il a consacré tout entier à Mino da Fiesole, et où cependant il s'est montré souvent scrupuleux et ingénieux, il écrit: « Le médaillon de la Bibliothèque Nationale n'appartient en aucune façon au ciseau de l'artiste toscan. C'est une tête de femme assez grossière, dans un cadre ovale: en bas un cercle décoré de deux ailes fait songer à des armes qui n'existent pas. Mais ni le style de cette mauvaise sculpture, ni la technique, ni même l'habillement de la femme, qui est évidemment postérieur à l'époque de Mino, ne nous autorisent à lui attribuer ce bas-relief lourd et sans goût.»

Des affirmations si légères font présumer que ni M. Venturi ni M. Angeli n'ont étudié sur place ce marbre du Cabinet des médailles. Il est, en effet, facile de leur répondre par deux ordres d'arguments, les uns extrinsèques et les autres analytiques, qui permettent d'établir indiscutablement l'authenticité du bas-relief.

Notons d'abord que la Bibliothèque Nationale le possède depuis la Révolution. S'il n'a pas été publié avant 1877, il est resté exposé pendant tout le xixe siècle sans jouir d'aucune notoriété, ce qui n'est nullement étonnant pour une œuvre du quattrocento. Comment est-il entré à la Bibliothèque? Il y a été vraisemblablement porté

2. Diego Angeli, Mino da Fiesole (Florence, 1905), p. 69.

^{1.} Venturi, Storia dell'arte italiana, vol. VI: La Scultura del quattrocento (Milan, 1908), p. 654.

de l'abbaye de Sainte-Geneviève. En effet les registres d'entrée du Cabinet des médailles ont été régulièrement tenus pendant la Révolution, bien que très sommairement. Les antiquités ou curiosités confisquées dans les hôtels des émigrés et qui furent apportées à la Bibliothèque des deux dépôts de la rue de Beaune et de l'hôtel de Nesle, de même que les envois d'Italie pendant et après les deux campagnes de Bonaparte, ont été assez soigneusement inventoriés pour que nous puissions affirmer que le relief de Mino ne provient d'aucune de ces sources. Pour les deux autres confiscations qui enrichirent alors le Cabinet des antiques, c'est-à-dire celle des collections du stathouder (18 brumaire an IV) et celle des collections de l'abbaye de Sainte-Geneviève (9 ventôse an V), les inventaires, quoique réguliers, sont trop désespérément concis pour qu'on puisse identifier les nombreux marbres qui y sont signalés. Mais notre bas-relief pourrait être un de ceux qui sont décrits ainsi: « Tête de femme, marbre moderne », ou simplement : « Bas-relief de marbre ». De ces deux provenances, celle du cabinet de Sainte-Geneviève est la plus vraisemblable, car ce cabinet était, déjà au temps du Père du Molinet, un vrai bric-à-brac, et n'avait pas cessé de s'enrichir pendant le xyme siècle, grâce aux donations les plus diverses. D'ailleurs une provenance — confiscation, dépôt ou don — qu'aurait purement et simplement omise le registre d'entrée, n'est guère admissible, ce registre ayant été très correctement tenu, et les archives du Cabinet des médailles témoignant, d'autre part, que, dans toutes les affaires de confiscation ou d'attribution d'objets d'art et de curiosité aux musées nationaux, l'administration révolutionnaire ne ménageait pas la paperasserie.

Que ressort-il de ces constatations? C'est que le bas-relief est entré à la Bibliothèque Nationale, vers 1796 ou 1797, sans qu'alors la valeur en fût soupçonnée. N'est-ce pas là une preuve irréfragable d'ancienneté et de sincérité? Qui donc, pendant le règne artistique de Louis David, s'intéressait à Mino? Et, d'ailleurs, quel faussaire, avant le milieu du xix° siècle et à plus forte raison avant la Révolution, aurait jamais eu l'idée d'imiter le style et la signature de Mino? Une preuve aussi forte d'authenticité nous dispenserait d'en ajouter d'autre. Mais pour qu'on n'aille pas prétendre que, si ce marbre est bien du xv° siècle, il n'est qu'un pastiche de Mino, l'œuvre d'un imitateur qui aurait copié jusqu'à sa signature, il n'est pas inutile d'analyser d'un peu plus près le monument.

M. Diego Angeli assure que l'habillement de la jeune femme ici

figurée est postérieur à l'époque de Mino : comment peut-il l'affirmer juste après avoir parlé de cet agréable portrait d'inconnue, provenant de Poggio Imperiale et aujourd'hui au Bargello, œuvre que Mino a pompeusement signée : ET. IO. DAL. MINO. OAVVTO. ELLVME? Cette inconnue n'est-elle pas décolletée comme la jeune femme de notre mandorla et la passementerie dentelée qui borde le corsage n'est-elle pas la même sur les deux reliefs? D'ailleurs les manches légèrement froncées aux épaules, le collier de perles soutenant un pendentif, et cet autre rang de perles ornant le front - et qu'on retrouve identique sur une célèbre Madone de Mino conservée au Bargello et sur le front de l'Espérance sculptée par Giovanni Dalmata pour le tombeau de Paul II, auquel il travailla sous la direction de Mino, - la coiffure enfin, négligemment ondulée, suffiraient à dater le bas-relief du Cabinet des médailles d'une époque toute voisine de celle où naissaient les fresques du palais Schifanoja à Ferrare, et un peu antérieure à celle où furent peintes les fresques du chœur de Sainte-Marie Nouvelle à Florence.

Notre mandorla, d'autre part, est très sobrement décorée, mais cette décoration accuse le goût de la même époque: au pourtour, un ruban pareil à celui dont Mino a orné les tympans des deux monuments du comte Ugo et de Bernardo Giugni; à la base, un cadre rond, qui pouvait contenir une coquille, un disque de marbre de couleur, un petit médaillon ou des armoiries, et soutenu par deux ailes. Un motif semblable convient tout à fait au goût de cette période du xve siècle : la coquille ailée se trouve notamment sous le tombeau de Marsuppini à Santa Croce et sous le tombeau de Tartagni par Francesco di Simone à San Domenico de Bologne; le disque ailé, dans le monument Albertoni, à Santa Maria del Popolo à Rome, ou sous le tombeau d'Andrea Vendramin à San Giovanni et Paolo de Venise; le médaillon ailé, dans le monument Colleoni à Bergame. On poursuivrait aisément des rapprochements semblables. Notons seulement que Mino a placé un motif très analogue sous le tabernacle aujourd'hui conservé dans la chapelle des Médicis à Santa Croce, et qu'il a prodigué les ailes, conçues tout à fait comme celles qui ornent notre mandorla, dans tous ses monuments décoratifs1.

D'ailleurs, non seulement tous les éléments de cette jolie sculp-

^{1.} Un motif qui a pu servir de prototype à tous ceux que nous avons cités et à tant d'autres semblables orne la base d'un des tout premiers monuments de style Renaissance : la fameuse Annonciation de Donatello à Santa Croce : c'est une couronne de laurier soutenue par deux ailes.

ture sont familiers à Mino, mais encore, quoi qu'ait affirmé M. Diego Angeli, on y retrouve sa technique même, sinon la plus souple, du moins celle qu'on observe dans ses premières œuvres : une sécheresse presque mécanique dans certains détails, comme les perles du collier, la broderie du corsage, la pupille de l'œil, - un charme très particulier du modelé pourtant lisse et systématique, et qui n'est ni le modelé du bas-relief ni le modelé de la rondebosse, - enfin le coloriage discret du marbre, comme dans le retable Baglioni à Pérouse, ou dans la Madone du Bargello citée plus haut. Cette Madone est d'ailleurs la sœur même de notre inconnue : bien qu'il y ait plus de virtuosité et une grâce plus touchante dans la Madone. ces deux visages, aux regards et à l'attitude identiques, se ressemblent d'une façon si frappante qu'il faut que Mino les ait copiés du même modèle. Il n'y a pas de rapprochement plus concluant que celui de ces deux œuvres : comparez-les, soit en détachant chaque élément du visage - front, large et poli, arcades sourcilières, paupières, lèvres aux coins un peu serrés, ligne du menton, oreilles au bord supérieur trop relevé, — soit, au contraire, en n'en considérant que l'ensemble et cette nuance fugitive de sourire hésitant; dans les deux cas l'extrême similitude de ces deux reliefs vous sera si nettement sensible, que vous serez contraints de les attribuer au même artiste.

Enfin, le relief du Cabinet des médailles est signé. M. Diego Angeli a pu contester la valeur des signatures dans beaucoup de monuments du quattrocento; il a pu également démontrer que quelques-unes des sculptures romaines signées OPVS. MINI ne sont pas de la main même de Mino da Fiesole et proposer, avec des raisons fort ingénieuses, de les attribuer à cet obscur Mino del Reame dont Vasari avait gardé le souvenir; il n'en est pas moins vrai que — notre mandorla différant profondément des reliefs attribués à Mino del Reame — la signature du revers ajoute une preuve de plus, et décisive, aux autres arguments qui nous certifient que Mino da Fiesole en est bien l'auteur. Il suffit de la comparer à la signature de la Madone de Mino dans la cathédrale de Fiesole, pour en juger la qualité épigraphique et, par conséquent, la valeur.

Si nous sommes en mesure d'établir la pleine authenticité de ce

^{1.} Il est curieux, également, de la comparer à cet égard avec l'inscription du retable Baglioni Vibi, que Mino a sculpté pour l'église Saint-Pierre de Pérouse : le style des lettres et jusqu'aux points triangulaires sont identiques dans les deux inscriptions.

monument, saurions-nous également en déterminer la place dans l'œuvre du maître florentin? Sans doute nul ne prétendra dater ce relief à une ou deux années près. Mais on se convaincra sans peine, je crois, qu'il est postérieur à la Madone de la cathédrale de Fiesole (1466), et antérieur au long séjour de Mino à Rome (1473-1480 environ). En effet, s'il y a une grande affinité de type entre cette tête de jeune femme, d'une part, et, d'autre part, la Madone du tombeau de Cristoforo della Rovere à Sainte-Marie-du-Peuple (1479), ou celle du monument du comte Ugo à la Badia de Florence (1481), ces deux dernières figures sont cependant sculptées avec beaucoup plus de virtuosité et de souplesse : on y sent le ciseau d'un maître beaucoup plus savant et beaucoup plus sûr de soi. Dans la Madone de Fiesole, au contraire, malgré le charme, malgré la poésie rayonnante du pur visage de la Vierge, il y a une naïveté et une maladresse, frappante surtout dans les figures d'enfants et de saints, et dont Mino s'était débarrassé quand il sculpta la mandorla du Cabinet des médailles. Ce portrait d'inconnue n'a pas la saveur de nouveauté de la Vierge de Fiesole, mais est modelé avec plus de facilité, et le vêtement y est traité dans une manière rapide et presque mécanique où l'on devine que l'artiste commence à se répéter. M. Diego Angeli a daté des environs de 1472 l'autre portrait de femme de Mino que conserve le Bargello : celui de la Bibliothèque Nationale doit appartenir à la même période et doit être même quelque peu antérieur. Quant à la Madone du Bargello, dont les traits rappellent si nettement notre inconnue, elle est postérieure à notre bas-relief : c'est le même type, mais repris avec plus d'application, plus de souci du détail, plus de science de la grâce.

On voit donc que si le Mino du Cabinet des médailles n'est pas un monument de tout premier ordre, il se place néanmoins très naturellement dans la suite de ses œuvres délicates et mièvres. Il offre cet intérêt d'être une de ses rares créations purement profanes; cependant cette jeune femme au beau collier de perles ressemble de près à toutes les Vierges du maître. C'est que ce sculpteur naîf et fécond n'apportait point dans son art d'intentions profondes; il cherchait d'instinct la grâce et, pour le reste, faisait de son mieux, sans prétendre mêler de la pensée à ses créations riantes et douces. M. Venturi s'est montré sévère pour Mino et M. Diego Angeli s'est laissé aller à un enthousiasme trop généreux quand il l'a rapproché de Botticelli. Dans la mandorla du Cabinet des médailles comme

dans ses *Madones* ou ses grandes œuvres, Mino s'est contenté de travailler le marbre avec soin, au gré de son inspiration facile, ainsi qu'ont fait tant d'autres de ses contemporains, un Francesco di Simone, un Antonio Rossellino, un Andrea Bregno. Mais ce qui le distingue d'un maître laborieux et habile comme Francesco di Simone, c'est qu'il portait en lui une personnalité nette et charmante, bien que peu profonde. Étranger à toute complexité, il possédait un idéal simple et naîf de la grâce féminine, un idéal inné où l'on retrouve un peu de ce goût de la beauté grêle, hésitante, timide et délicate, si répandu en Toscane à la fin du quattrocento. Et c'est parce que nous retrouvons un reflet de cet idéal sur le visage de la jeune Florentine enfermée dans sa mandorla, qu'elle nous touche plus que tant de sculptures plus savantes ou d'une élégance plus raffinée.

JEAN DE FOVILLE



SIGNATURE AU REVERS DU MÉDAILLON DE MINO DE FIESOLE (Cabinet des Médailles, Paris.

ALEXIS GRIMOU

PEINTRE FRANÇAIS (1678-1733)

(PREMIER ARTICLE)



travers les informations fragiles et contradictoires que nous possédons sur Grimou, la figure authentique de cet artiste demeure incertaine. Ses biographes nous ont surtout appris qu'ils ne savaient à peu près rien de leur personnage. On discute sur sa nationalité, son prénom, la date de sa naissance ou celle de sa mort, et sa vie n'est connue que par quelques anecdotes d'une valeur historique douteuse. Une seule chose est sûre:

il nous a laissé des œuvres charmantes, où se révèle une maîtrise indiscutable 1.

Je résume d'abord ce qui, jusqu'ici, a été publié sur ce peintre. De son vivant, il est cité par le *Mercure* en deux ou trois circonstances; mais les recueils biographiques ne commencent à donner son nom que vers le milieu du xvme siècle. Ainsi je le rencontre, accompagné d'une courte notice, dans un petit volume intitulé: *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts*, par Lacombe, dont la première édition parut en 1751. Lacombe regarde Grimou comme « un peintre français, mort depuis une dizaine d'années ». Il en fait l'éloge : « Sa

1. J'adresse ici mes très vifs remerciements à tous ceux dont le concours m'a permis de mener à bonne fin ce petit travail : à MM. les notaires Fontana et Demanche, à M. le curé de Romont, à MM. les amateurs qui m'ont ouvert leurs collections, à M. J. Doucet et à ses collaborateurs. J'acquitte une partie de ma dette envers ces derniers en indiquant aux travailleurs la bibliothèque de la rue Spontini; elle est unique en son genre et son créateur en met gracieusement les richesses à la disposition des personnes qui s'occupent de recherches archéologiques ou artistiques.

coutume était de coëffer ses figures d'un bonnet posé d'une façon assez singulière et de les habiller de fantaisie. Ses tableaux sont d'un coloris suave, moelleux et très piquant. »

Le premier qui ait parlé de notre artiste un peu longuement, est Jean-Gaspard Fuessli, peintre de Zurich, auquel on doit une Vie des Peintres suisses en allemand. Fuessli donne à Grimou le prénom de Jean et le fait naître à Romont, canton de Fribourg. Il dit tenir ses renseignements de deux hommes « devenus grands l'un dans la politique, l'autre dans les arts »: le graveur Jean-Georges Wille, et le chevalier Schaub, diplomate suisse. Wille, qui fut en relation avec Fuessli, confirme dans son journal l'assertion de ce dernier : « Le 30 décembre 1768. — Répondu à Mr Fuessli, peintre à Zurich... Mr Fuessli m'a demandé quelques circonstances de la vie de Grimou, peintre suisse, qui a toujours vécu à Paris où il est mort. Je lui marque le peu que je sçavois de ce peintre habile, mais crapuleux. »

Dans la préface de sa notice, l'auteur déclare qu'il ne peut, en sa qualité d'historien impartial, montrer sous un jour favorable le caractère moral de son héros. Il rapporte plusieurs traits de la vie du peintre, ses démêlés avec son oncle et sa cousine, devenue sa femme, son internement dans une maison de correction, comment il se conduisit avec un aubergiste et le portraitiste Hyacinthe Rigaud; toujours Grimou joue le rôle d'un ivrogne ou d'un détraqué. En revanche, Fuessli se plaît à louer l'habileté de son compatriote, dont le talent lui paraît pour le moins égal à celui de Rembrandt.

J'ignore à quelles sources Wille et Schaub ont puisé leurs informations. Wille vint à Paris en 1737 et ne put connaître Grimou que très vaguement. Peut-être en entendit-il parler chez Largillière, dans l'atelier duquel il était entré. Mais il n'eut l'occasion de se remémorer ce qu'il pouvait en savoir que plus de trente ans après la mort de notre artiste. Toujours est-il que Fuessli, par sa faute ou celle de ses correspondants, a mis en circulation et fait accepter une erreur capitale sur la nationalité du Grimou dont nous connaissons les œuvres.

Quelques années après, parut un ouvrage ayant pour titre Anecdotes des Beaux-Arts², dans laquelle Nougaret et Leprince

^{1.} Johann Gaspar Fuesslius, Geschichte der besten Künstler in der Schweitz, Zurich, 1755-72. La notice sur Grimou date de 1770 environ.

^{2.} Anecdotes des Beaux-Arts, publication anonyme, mais dont on connaît les auteurs P.-J.-B. Nougaret et Nicolas-Théodore Leprince. Paris, 3 vol. in-8, 1776-81.

publièrent plusieurs épisodes de la vie de Grimou. Ces épisodes ont pour objet de nous édifier sur le caractère et les habitudes de notre personnage, de nous apprendre comment il se comportait avec les



PORTRAIT D'ALEXIS GRIMOU, PAR LUI-MÊME (Collection de M. Loyer, Paris.)

gens suivant leur qualité, d'une part avec son boulanger et son cabaretier, avec un bourgeois de Paris qui désirait avoir son portrait, d'autre part avec le Régent ou le « ministre L. B. » à propos du portrait de sa fille. Les auteurs nous peignent aussi la vanité de

Grimou et sa frayeur du tonnerre. Ils ne disent rien de son internement. Dans leur ouvrage, il est question pour la première fois de son attitude à l'Académie Royale lorsqu'il s'y présenta. Mais les faits rapportés par Leprince et Nougaret paraissent, à la simple lecture, manifestement exagérés. Leur invraisemblance même suffit à les rendre suspects. On sent trop dans leurs récits un arrangement voulu, tendant à faire ressortir le caractère fantasque du peintre ou son penchant à l'ivrognerie. A noter, cependant, qu'ils le font naître dans la petite ville d'Argenteuil et lui donnent comme prénom Alexis.

Sans avoir connu personnellement Grimou, Pierre-Jean Mariette ne l'a pas ignoré. Il le juge, dans son Abecedario, avec une sévérité peut-être excessive. Toutefois ce jugement n'est pas sans appel. On sait que Mariette est un classique, et que pour lui, sans en excepter même Watteau ni Chardin, les peintres à talent, comme on disait alors, c'est-à-dire d'un genre autre que l'histoire, pour agréables qu'ils soient, n'en restent pas moins des peintres de second ordre. Il emprunte ses informations à Fuessli en ce qui concerne la nationalité du peintre, son prénom et les dates; il rapporte, comme le précédent, mais avec quelques variantes, l'histoire de l'incarcération de l'artiste, et précise même la maison, qui aurait été Bicêtre. Malheureusement, les registres des entrées à Bicêtre, conservés aux archives de l'Assistance publique, ne commencent qu'en 1729. Il est donc impossible de vérifier l'exactitude du fait. D'ailleurs Mariette a soin de nous prévenir qu'il ne garantit pas la vérité de l'anecdote¹.

Les auteurs plus modernes se sont bornés à copier, en tout ou en partie, les notices du xviiie siècle, ou s'en sont inspirés. Ainsi le dictionnaire Chaudon et Delandine, édition de 1804, a pris ses renseignements dans les Anecdotes des Beaux-Arts. Les biographies Didot et Michaud ont consulté, l'une la notice de Fuessli, l'autre celle de Nougaret. Nagler, dans un article très court, donne simplement deux ou trois anecdotes tirées soit de Fuessli, soit de Nougaret. Quelques œuvres de l'artiste sont indiquées dans le dictionnaire de Siret, et celui d'Auvray réédite encore, comme les précédents, Fuessli ou Nougaret et Leprince, en ajoutant à tort que Grimou prit part à l'exposition de l'Académie en 1740.

Le Schweizerisches Künstler-Lexikon, de Karl Brun, en cours de

^{1.} Les registres de la Bastille ne contiennent aucune lettre de cachet relative à Grimou.

publication, contient, dans sa 4° livraison, une étude sur Grimou, signée J. Reichlen. Celui-ci fait paraître, dans son article, un esprit bien supérieur à celui de ses devanciers. Comme on peut s'y attendre, il met en doute l'authenticité de la plupart des anecdotes concernant l'artiste; mais pour le reste, notamment pour la nationalité, il s'en tient à ce qu'a raconté Fuessli.

En résumé, d'après ses biographes, Grimou est natif de Romont en Suisse, à moins qu'il ne le soit d'Argenteuil en France. Il a pour prénom Jean, ou si l'on veut Alexis, ou encore, d'après Reichlen et d'autres, Jean-Alexis. On a conté tout un roman à propos de son mariage avec sa cousine, et il se pourrait que M^{me} Grimou ne fût aucunement parente de son mari. Il est mort en 4740, à moins qu'on ne doive reporter à une autre année la date de sa mort. Enfin les traits de caractère qu'on lui prête sont tellement tournés à la caricature qu'il n'est guère possible de ne pas en rejeter la plus grande partie. Telles sont les données que nous possédons jusqu'à présent sur Grimou.

Éclaircissons d'abord cette sorte d'ambiguïté qui s'attache à la personnalité de notre artiste. Il est évident que, dans son cas, on a fait confusion entre deux hommes portant le même nom.

Ceux qui prétendent qu'un Grimou est né en Suisse n'ont pas tout à fait tort; seulement ils commettent une erreur d'identité. Un Jean Grimou est, en effet, né à Romont, canton de Fribourg, le 15 novembre 4674. M. le curé de Romont a bien voulu me faire parvenir une copie de son acte de baptême. Voici cette pièce inscrite dans les registres de la paroisse, à l'année 4674:

Joannes filius Claudii Grimou ex Broz, et Mariæ ejus uxoris baptizatus est; susceptoribus Joanne Fracheboz et Elizabeth Clement Rotund.

(Pas de signature.)

Ainsi ce Jean Grimou a pour père Claude, du village de Broc, dans la Gruyère. Un peu plus tard, Claude Grimou serait entré dans les Cent-Suisses du Roi, à Versailles, et le fils, encore enfant, aurait accompagné son père en France. Il est à peu près certain que Jean Grimou ne revint pas en Suisse, du moins à Romont, car les registres de la paroisse ne mentionnent pas son décès.

D'autre part, il est non moins sûr qu'un Alexis Grimou est né

1. Pièce inédite. La dernière syllabe du nom Grimou, en marge, est dans le registre recouverte d'une tache d'encre, et porte la surcharge : moux.

dans la ville d'Argenteuil. Lorsque, le 5 septembre 1705, Grimou, voulant être agréé, présenta ses ouvrages à l'Académie Royale, il se dit natif d'Argenteuil. Les registres de l'Académie portent la mention : « le sieur Alexis Grimou, né à Argenteuil ». Cette ville, en effet, possède encore ses registres de baptême du xvue siècle. On y trouve le nom d'un Alexis Grimou, né le 24 mai 1678, et baptisé le lendemain, comme on le verra plus loin par son acte de baptême. Cet Alexis est l'artiste dont nous connaissons les œuvres.

Quant à Jean, on ne sait rien de sa vie. Comme il n'appartenait pas à l'Académie Royale, il faudrait le chercher parmi les maîtres de Saint-Luc. Mais de toutes façons, il n'est pas sorti de l'obscurité. On ne possède aucune trace matérielle de son passage dans les arts, car il n'existe, à ma connaissance du moins, aucun tableau authentiquement signé Jean Grimou. Dès lors, ou bien tous les portraits signés Grimou sont de la main d'Alexis, ou bien il faut admettre que deux peintres, portant le même nom, ont usé des mêmes procédés, ont eu le même coloris, la même fantaisie dans le genre du portrait, à tel point que les œuvres de l'un peuvent se confondre avec celles de l'autre. Cette dernière hypothèse est évidemment inadmissible : d'une part, le fait aurait frappé les contemporains, qui nous ont, au contraire, toujours parlé d'un seul Grimou, et d'autre part, avec un talent égal à celui de son homonyme, on ne voit pas quelle raison aurait porté Jean à cacher son nom. C'est pourquoi je doute fort que ce dernier ait embrassé la carrière artistique.

La confusion entre les deux Grimou ne s'est d'ailleurs pas immédiatement établie, puisque Lacombe, qui écrivait son dictionnaire vers 1748, qualifie Grimou de peintre français. Elle ne date que de Fuessli, et je soupçonne que tout le mal vient du chevalier Schaub 1. Très probablement ce diplomate connaissait les Grimou de Broc, et savait qu'ils étaient venus s'établir en France. Il en conclut, tout naturellement, que l'artiste portant ce nom appartenait à la même famille, sans pouvoir faire du reste d'assez longs séjours en France pour contrôler efficacement ses informations. Quant à J.-G. Wille, s'il attribue à Grimou la nationalité suisse, tout semble indiquer que c'est d'après Fuessli. Il est très possible, enfin, qu'Alexis se soit fait appeler familièrement Jean, du prénom de son père. Dans la petite

^{4.} Né à Bâle, en 1690, mort à Londres en 1756. Remplit plusieurs missions dans diverses capitales, vint en France à plusieurs reprises, notamment en 1736, comme représentant de la Suisse à propos de difficultés qui s'étaient élevées entre les deux pays.

bourgeoisie et le peuple, on rencontre fréquemment des exemples d'un tel changement, et Alexis ne voyait à celui-ci nul inconvénient, ne se connaissant pas d'homonyme.

Quoi qu'il en soit, le vrai Grimou, le seul qui nous intéresse, est Alexis, peintre français. Les biographes du xvui siècle en ont fait assez légèrement un être bizarre aux mœurs « crapuleuses ». Puisque aucune voix ne s'est élevée pour protester contre l'invraisem-

blance de ce portrait, je me propose de plaider ici la cause d'un pauvre artiste, plus digne de pitié que de mépris, et qui, par mauvaise fortune, se trouve pour ainsi dire, relégué en marge de l'histoire.

I

Alexis Grimou 1 naquit, comme on l'avu, le 24 mai 1678, dans la petite ville d'Argenteuil. Son père était Jean Grimou et sa mère Marie Goré. Voici son acte de baptême extrait des registres conservés à la mairie d'Argenteuil:

Mai 1678. — Du vingt cinquième jour a été baptisé Alexis, fils de Jean Grimoult marchand



PORTRAIT DE JEUNE GARÇON
PAR ALEXIS GRIMOU
(Musée d'Orléans.)

menuisier et de Marie Goré sa femme [mot illisible], né le mardi vingt quatrième jour, son parrain Claude Chouillard, nommé par luy, sa marraine Catherine, fille de Jacques Faulcon.

Signé: CLAUDE CHOUILLARD 2.

Dans le même registre sont mentionnés d'autres Grimou, nés vers cette époque et tous plus ou moins parents : Jean Grimoult en 1674; Jean-François en 1676; en 1680 François-Jean; un Jean-Baptiste en 1682, et en 1686 Marguerite Grimoult, sœur de notre

- 1. Alexis a toujours orthographié son nom ainsi. Dans les registres il est écrit « Grimoult », mais on n'attachait alors aucune importance à l'orthographe.
 - 2. Pièce inédite.

peintre. Dans la suite les registres ne contiennent plus rien concernant les membres de cette famille. Il ne semble pas, cependant, que ceux-ci aient quitté la petite ville; dans son contrat de mariage, Alexis se dit fils de Jean Grimoult, en son vivant marchand, demeurant à Argenteuil.

Nous ne savons naturellement rien de sa jeunesse. Comme celle de plusieurs autres artistes, elle peut sans doute se résumer en quelques mots: il montra dans ses premières années des dispositions pour le dessin, acquit les premières notions de son art chez un peintre quelconque, puis entra dans l'atelier d'un maître en renom. Un biographe moderne avance qu'il se forma seul, en étudiant des Rembrandt et des van Dyck dans la boutique d'un brocanteur. Ce biographe oublie d'abord qu'à cette époque les Rembrandt ne pullulaient pas à Paris, ensuite qu'un apprenti devait travailler avec un patron jusqu'au moment où lui-même entrait dans la corporation. D'ailleurs, chez un jeune homme qui se forme seul, on observe toujours, à côté de qualités plus ou moins rares, certaines naïvetés qui trahissent l'ignorance du métier. Or, Grimou connaissait à fond les secrets de son art; il a donc certainement reçu les leçons d'un excellent maître, et, quoique aucun document ne nous renseigne explicitement à ce sujet, je crois pouvoir affirmer que ce maître fut François De Troy, le père. Je le montrerai en caractérisant l'œuvre de notre peintre.

Plus tard Grimou se laissa séduire par le clair-obscur de Rembrandt. Les opinions qu'il entendit professer dans l'entourage de De Troy ne furent peut-être pas sans influence sur cette orientation de son talent. Vers la fin du xvue siècle, il y eut, comme on le sait, une réaction très accentuée contre les théories de Poussin, que Le Brun avait fait prévaloir à l'Académie Royale. De Troy, Hyacinthe Rigaud, Largillière, pour ne citer que les plus considérables, s'insurgèrent contre les doctrines académiques, et leur opposèrent celles de l'art flamand, plus réalistes. Une anecdote rapportée par Fuessli. en écartant les circonstances invraisemblables dont l'imagination des conteurs a cru devoir l'embellir, prouve que Grimou fréquentait chez Rigaud. Les relations entre ces deux artistes se nouèrent sans doute par l'intermédiaire de De Troy, car ce dernier était uni d'une étroite amitié avec Largillière et Rigaud. Il n'est pas téméraire de penser que ce fut grâce aux conseils, aux exemples de ces portraitistes illustres, que Grimou prit assez d'assurance pour oser se chercher une manière originale dans l'étude du maître hollandais.

Mais ce ne sont là que des conjectures. En réalité on ne sait rien de certain sur Grimou jusqu'à l'année de son mariage.

Le 29 mai 1704, il épousa Gabrielle Petit. Le contrat fut signé le 20 mai ¹. Alexis demeurait alors rue de Vaugirard. Gabrielle, fille de Pierre Petit, bourgeois de Paris, et de Madeleine Crouyn (ou Croüin)

1. Voici les parties essentielles de ce contrat. Cette pièce est inédite. On en trouve la minute aux archives de Me Fontana, à Paris:

Mariage. — 29 mai 1704

Furent présens le S^r Alexis Grimoult peintre, âgé de vingt-cinq ans passés ainsi qu'il a dit, demeurant à Paris, rue de Vaugirard, parroisse Saint-Sulpice, fils de deffuncts Jean Grimoult vivant marchand demeurant à Argenteuil, prez Paris, et Marie Gorré sa femme, pour lui et en son nom d'une part.

Le S^r Pierre Petit bourgeois de Paris et Magdeleine Crouyn sa femme de luy autorisée pour l'effet de ces présentes, demeurant rue Saint-Dominique de la même paroisse Saint-Sulpice, stipulans pour dam^{lle} Gabrielle Petit leur fille, à ce présente et de son consentement, aussi pour elle et en son nom d'autre part.

Lesquelles parties en la présence et de l'avis de leurs parents et amis cy après nommez, sçavoir de la part du dit futur époux, de M^r De La Chartre prestre, son cousin, du S^r Béridon bourgeois de Paris son amy; de la part de la dite damoiselle future épouze, de Dame Elizabeth Périchon, veuve de M^r Mathurin Picard vivant intendant de S. A. S. Monseigneur le Prince, amys; du S^r Jean-Louis Petit maître shirurgien demeurant à Paris, frère; de damoiselle Opportune Gohard sa femme; de dam'lle Marie Picard, fille majeure du S^r Procope Coutauld marchand limonadier, bourgeois de Paris, oncle maternel à cause de Marie Crouyn sa femme et de dam'lle Madelaine Bersillon veuve de S^r Devigne shirurgien, amys.

Ont volontairement fait entre elles le traité de mariage qui en suit, c'est à sçavoir que les dits sieur Alexis Grimou et dam^{lla} Gabrielle Petit se sont promis prendre l'un l'autre par mariage et le faire solenniser en face de n^{ro} mère sainte Église catholique apostolique et romaine le plus tôt que faire se pourra. Pour être, comme de fait, seront les dits futurs époux communs en tous biens meubles et conquets immeubles suivant la coutume de Paris... Ne seront néanmoins tenus des dettes l'un de l'autre.

Et en faveur du dit mariage, le dit sieur Petit et sa femme père et mère de la dite future épouze promettent solidairement donner et fournir aux dits futurs époux pour la dot de la dite future épouze en advancement d'Hoirie sur leur succession future esgallement la somme de trois mil deux cens livres, sçavoir mille livres en deniers contans, autres mil livres en un trousseau de meubles et habits; la veille de leurs espouzailles, sept cens livres en la nourriture et logement des dits futurs époux avec les père et mère pendant un an, et cinq cens livres en fin de la dite année à compter du jour du dit mariage. Moyennant laquelle dot les futurs époux ne pourront demander aucun compte en partage au survivant des dits père et mère de la dam¹¹⁰ future épouse des biens du prédécédé, ainsi en laisseront jouir le dit survivant sa vie durant.

Le dit sieur Jean Louis Petit, frère de la dite dam^{11a} future épouze, reconnaît avoir cy devant reçu de leurs dits père et mère en avancement de leur dite succession la somme de cinq mil cinc cens livres qu'il a employées aux frais de sa maitrise de chirurgien à Paris et à son établissement dont il est constant. C'est pourquoi il consent de ne pouvoir rien demander sur les biens de ses dits père et mère qu'après que la dite future épouze aura esté égalée à luy sur les biens et par conséquent remplir pareillement les cinq mil cinq cens livres.

De laquelle dot de la dam¹¹ future épouze, entrera en la dite communauté la somme de mil livres et le surplus, aussy ce qui pourra cy après luy escheoir par succession donnation ou autrement tant de meubles que immeubles, sera et demeurera propre à la dite future épouze, aux siens de son costé et ligne.

Le dit sieur futur époux a doué et doue la dite dam110 future épouze de quatre-vingt-

sa femme, demeurait chez ses parents, rue Saint-Dominique. Elle ne donne pas son âge, mais n'avait pas tout à fait vingt et un ans, comme on le voit par son acte de décès. Dans le contrat, Grimou se dit fils de défunts Jean Grimou et Marie Goré. Il avouait vingt-cinq ans passés, ce qui n'était pas faux puisqu'il devait atteindre sa vingtsixième année dans quatre jours. Le futur avait pour témoins son cousin Delachartre, prêtre, et un ami le S' Béridon. Ceux de Gabrielle, plus nombreux, étaient d'abord son frère Jean-Louis, chirurgien, qui devint membre de l'Académie des Sciences et président de l'Académie de chirurgie, et la femme de celui-ci, Marguerite-Opportune Gohard; puis deux amies, Élizabeth Périchon et Madeleine Bersillon: enfin, sa cousine Marie Picard, fille majeure de Procope Courtauld, marchand limonadier, bourgeois de Paris. La signature de Procope figure au bas du contrat. Ce Procope, fondateur du fameux café de ce nom, avait, en 1775, épousé Marguerite Crouyn (et non Marie comme le porte le contrat), sœur de Madeleine. Gabrielle Petit était donc nièce de ce Procope. On peut penser que Grimou fréquentait le fameux café, situé rue Neuve-des-Fossés-Saint-Germain, et que c'est ainsi qu'il eut l'occasion de connaître sa future femme.

Sans être riche, Pierre Petit possédait une certaine aisance. on voit par le contrat que Gabrielle recevait une dot de 3200 livres, savoir : mille livres en deniers comptants, mille livres en un trousseau de meubles et habits, sept cents livres pour la nourriture et le logement des époux chez les parents de la jeune femme pendant un an, et cinq cents livres en fin de ladite année, à compter, pour les intérêts, du jour du mariage.

On aperçoit ici l'origine d'une erreur dans laquelle est tombé Fuessli sur la famille de M^{me} Grimou. Il suppose que cette dame était cousine de son mari et appartenait par conséquent à une famille suisse. Voici la traduction abrégée de ce qu'il raconte à ce sujet :

livres de rente, de douaire préfixe payable par chacun en la vie durant de la future épouze. . .

Si pendant leur mariage est vendu alliéné ou racheté quelques biens et héritages ou rentes appartenant en propre à l'un ou l'autre... remploi sera fait des deniers en provenant,.. Et si au jour de la dissolution de la dite communauté, le dit remploi ne se trouve fait les deniers en seront repris sur la dite communauté...

Car ainsi a esté accordé entre les parties. . .

Fait et passé en la maison des dits sieur et damoiselle Petit, sise rue Saint-Dominique, l'an mil sept cent quatre, le vingtième jour de may aprês-midy. Ont signé : E. Périchon, veuve Picard, M. Picard, Delachartre, Béridon, J.-L. Petit, Marguerite Opportune Gohard — Alexis Grimou, Gabrielle Petit, P. Petit, Magdelaine Crouin, Procope, M. Bersillon.

Le père de Grimou abandonna l'éducation de son fils à sa sœur qu'il avait emmenée avec lui en France, et qui, à cause de sa rare beauté et de sa vie exemplaire, eut le bonheur d'épouser un Français pourvu d'une jolie fortune. Sur sa prière, le mari consentit à garder chez lui le jeune homme... Celui-ci n'avait de goût que pour le dessin; mais, avant dans la maison de son oncle le rôle d'un serviteur plutôt que d'un parent, il ne pouvait s'adonner à sa vocation que pendant la nuit... Son oncle, l'avant surpris. lui permit de consacrer au dessin ses heures de loisir pendant le jour. sous la surveillance d'un peintre habile... Parmi des circonstances si heureuses, Grimou noua une intrigue d'amour avec la fille de la maison. Sa maîtresse devint enceinte. L'oncle jura de le faire enfermer pour la vie dans une maison de correction et tint parole... Un Français de condition. enfermé temporairement dans la même prison, fut frappé du talent de l'artiste. Il plaida sa cause auprès de l'oncle, qui finit par se laisser toucher. Grimou fut mis en liberté, marié à sa maîtresse et, aux frais de l'oncle, confié aux meilleurs peintres pour recevoir leurs enseignements... Mais Grimou, plein de rancune, finit par injurier son beau-père et força sa femme, par ses mauvais traitements, à le quitter et à se réfugier dans la maison de son père...

M^{me} Grimou était bien, en effet, apparentée à une famille étrangère. Seulement cette famille était italienne (les Procope venaient d'Italie) et non suisse. Toutefois il se peut que Jean Grimou ait épousé sa cousine, auquel cas Fuessli aurait confondu les deux femmes.

Alexis, ayant désormais un ménage à soutenir, ne pouvait rester indéfiniment chez un patron. Il se sentait assez sûr de lui pour songer à se créer une situation indépendante. Mais, pour « travailler de la peinture », un artiste devait être membre d'une corporation. Le nôtre avait à choisir entre l'Académie Royale de peinture et de sculpture et celle de Saint-Luc. Son talent ne le rendait pas indigne de la première. Le 5 septembre 1705, Grimou présenta ses ouvrages à l'agrément de cette Compagnie :

Du samedy 5 septembre 1705. — Présentation du Sr Grimou. Après la conférence, le Sr Alexis Grimou, né à Argenteuil, peintre en portraicts, s'est présenté pour estre reçeu académicien, et à la pluralité des voix, sa présentation a esté agréée, et luy a esté ordonné de faire pour ouvrage de réception les portraits de Mr Raon et de Mr Coypel fils. — (Procès-verbaux de l'Académie.)

Lorsque l'Académie agréait les ouvrages d'un artiste, cela signifiait qu'elle le jugeait digne de solliciter ses suffrages. Pour être membre titulaire et définitif, l'agréé devait ensuite exécuter, dans

une des salles de l'Académie, un ou deux tableaux ordonnés par le directeur. Sur le vu de ces derniers ouvrages, la Compagnie, à la majorité des voix, admettait ou rejetait le candidat. Alexis eut donc à faire pour sa réception les portraits d'Antoine Coypel et du sculpteur Raon.

S'éleva-t-il entre le peintre et ses modèles quelques difficultés, car leurs idées en art ne concordaient guère, ou Grimou fut-il par ailleurs trop surchargé de besogne? On ne sait. Toujours est-il que notre artiste ne semble pas avoir mis une grande hâte à se libérer de son épreuve dernière. A la fin des six mois qui lui avaient été accordés, on le voit, en effet, demander un nouveau sursis. Le cas, d'ailleurs, se présentait souvent et ne prouve absolument rien contre lui :

Du samedy 27 février 1706. — Prorogation de Grimou. — Aujourd'huy samedy, 27 février 1906, l'Académie estant assemblée à l'ordinaire, a prorogé le temps du sieur Grimou de six mois, sur la réquisition qu'il en a faite. — (Procès-verbaux de l'Académie.)

Ainsi les choses se passèrent très régulièrement lorsque Grimou sollicita son admission à l'Académie. Le 5 septembre 1705, au témoignage du procès-verbal, aucun autre artiste n'avait présenté ses ouvrages. Nougaret et Leprince rapportent pourtant à ce sujet l'anecdote suivante :

Lorqu'il fut question de le recevoir [Grimou] à l'Académie Royale, il y fit porter son tableau de réception ainsi qu'il est d'usage. En attendant l'heure de l'assemblée, il s'amusa à considérer les tableaux qu'il aperçut sur des chevalets et demanda quel en était l'auteur. On lui répondit qu'ils étaient d'un peintre qu'on allait recevoir en même temps que lui. « Quoi! s'écria Grimou, on accueille ici de pareils ignorants! Je peindrais beaucoup mieux avec mon pied. Je ne veux plus être d'une telle Académie et je lui apprendrai quels associés elle doit donner à un Grimou. » Sans vouloir entendre raison, il fait remporter son tableau, descend l'escalier tout en grondant et va; pour son argent, se faire recevoir maître peintre à l'Académie de Saint-Luc¹.

Ce récit prouve donc simplement que son auteur ignorait les usages et les règlements de l'Académie Royale, ou plutôt qu'il ne connaissait pas plus l'Académie Royale que celle de Saint-Luc. Les artistes de la première égalaient pour le moins en talent les

^{1.} Anecdotes des Beaux-Arts.

maîtres peintres de la seconde, et, en entrant à l'Académie Royale, il y avait un présent pécuniaire à donner, tout comme en entrant à celle de Saint-Luc.

Cependant la prorogation des six mois s'écoula sans que Grimou fit mine de vouloir présenter ses tableaux. Pendant plusieurs années l'Académie n'entendit plus parler de lui. Le sculpteur Raon mourut en 1707, et, l'on ne voit pas que notre artiste se soit inquiété de cette mort¹. On lui a fait, bien à tort, un crime de cette négligence.

L'Académie n'avait pas le prestige dont elle jouit plus tard. Bon nombre d'agréés oubliaient de se mettre en règle (étant agréés, ils pouvaient exercer leur métier), et la Compagnie se voyait obligée de leur adresser des avertissements. Ainsi nous lisons dans les procès-verbaux de 1709:

23 février 1709. — Aujourd'huy samedy, l'Académie estant assemblée à l'ordinaire, sur ce qu'il a esté représenté que le sieur Galloche négligeoit depuis longtemps de se mettre à son ouvrage de réception, la Compagnie a résolu qu'il seroit averti de rendre compte dans la première assem-



PORTRAIT D'UN CAPUCIN PAR ALEXIS GRIMOU (Musée de Bordeaux.)

blée de l'estat où est cet ouvrage. Après quoi elle statuera sur la validité de sa présentation.

Il sera fait un mémoire de tous les aspirans pour estre présenté à la Compagnie dans la première assemblée pour annuler les présentations selon qu'il sera jugé à propos. [Galloche avait été agréé le 3 mars 1703, et, le 29 janvier 1707, avait présenté une simple esquisse de son tableau de réception. Il était donc plus répréhensible que Grimou.]

1. On ne peut guère admettre, cependant, que le récipiendaire n'ait pas au moins commencé l'un ou l'autre de ces portraits. Le catalogue d'une vente D***, en mars 1860, mentionne un tableau de Grimou intitulé: Portrait d'un sculpteur célèbre du siècle de Louis XIV. Près de lui, sur un socle, est un groupe représentant Vénus et l'Amour. Si, comme l'indique le catalogue, le tableau est bien de Grimou, il est probable que ce serait là le portrait de Raon, dont un des principaux ouvrages est précisément un groupe en marbre, des jardins de Versailles, représentant une nymphe près de laquelle est l'Amour avec un carquois.

2 mars 1709. — Aujourd'hui samedy, l'Académie, suivant la délibération précédente, s'estant fait présenter la liste de tous les aspirans pour connoistre ceux qui négligeoient de satisfaire au Règlement de la Compagnie, a annulé les présentations des sieurs Dieu, Claude Simpol, Jacques Papelard et Grimou. A résolu que les sieurs Simoneau l'esné, Benoist Audran et Chavannes seront avertis. Les présentations des sieurs Paillet et De Fer seront en souffrance encore quelque temps, et a accordé au sieur Galloche encore quatre mois pour faire son ouvrage.

La présentation de Grimou ne fut donc annulée que le 2 mars 1709. Cette annulation n'était point une peine infamante. Elle signifiait simplement que l'aspirant perdait sa qualité d'agréé, c'està dire ne pouvait entrer à l'Académie qu'en subissant à nouveau toutes les épreuves.

Notre peintre ayant manifesté, par la présentation de ses ouvrages, le désir d'être académicien, on se demandera pour quelle raison il fit ensuite paraître si peu d'empressement à en conquérir le titre. Je crois que le pauvre Alexis avait alors de graves sujets d'ennuis. A cette époque se place certainement dans sa vie une aventure dramatique dont il demeura meurtri pendant plusieurs années. Des recherches prolongées ne m'ont rien appris sur cet événement. D'après ses biographes, il aurait été enfermé dans une maison de correction; mais les motifs de cette incarcération, du moins ceux qu'on en donne, paraissent peu fondés. Il faut d'abord écarter la version de Fuessli, puisque Grimou n'épousa point sa cousine et que, d'ailleurs, ses fiançailles furent tout à fait correctes. Celle de Mariette paraît également peu vraisemblable:

On m'a raconté [dit-il dans son Abecedario] un trait de sa vie dont je ne garantis pas la vérité. On a voulu m'assurer qu'ayant épousé une femme coquette, cette femme, pour vivre avec plus de liberté avec son amant, qui était un officier de la police, prétexta la vie peu régulière de son mari, et eut le crédit, sans autre forme de procès, de le faire enfermer à Bicêtre.

Mariette raconte ensuite comment Grimou, grâce à son talent, parvint à sortir de prison. C'est, au fond, le thème de Fuessli. D'après celui-ci, l'artiste se serait servi du plomb de ses fenêtres pour faire de merveilleux dessins. D'après le premier, il aurait exécuté le portrait de la « bonne amie » de l'économe. Si bien que, par le moyen des dessins ou du portrait, il aurait obtenu la protection de

certaines personnes influentes, lesquelles seraient parvenues à le faire élargir.

Mariette, informateur sérieux, a raison de ne pas garantir la vérité du trait. A cette époque, les mœurs de la petite bourgeoisie étaient moins relâchées que celles de la noblesse. Gabrielle Petit, femme de Grimou, avait une parenté nombreuse, et il y a, dans les familles nombreuses, un certain esprit de corps, assez efficace le plus souvent pour retenir une femme sur la pente de l'inconduite. Comment la famille et les amis de Gabrielle eussent-ils toléré qu'elle s'affichât avec un amant, et surtout qu'elle agît de la sorte avec son mari? Ajoutons que l'estimable dame — on le voit par son testament — fit une fin très pieuse. Tout cela rend inadmissibles les raisons données à Mariette. Il y a certainement autre chose. Voici, je crois, ce qu'il faut penser au sujet de cette affaire.

Alexis était d'une nature très impressionnable, très irritable par conséquent. Il avait, de plus, le tort de ne pas regarder l'économie comme une vertu indispensable à un artiste. Selon toute probabilité, la petite dot de Gabrielle fut dissipée assez rapidement et le ménage connut plus d'un jour de détresse. Comme il arrive en pareil cas, les parents de la femme intervinrent; il y eut des observations, des reproches que Grimou n'accepta point; bref, des scènes de ménage, des scènes avec les beaux-parents. Finalement Gabrielle quitta son mari et retourna dans sa famille. Il semble bien, en effet, qu'il y ait eu séparation entre les deux époux : pendant plusieurs années, on voit notre artiste habiter chez un M' Bruneau, son protecteur, ce qui indique qu'il vivait seul. Quant à la raison d'ivrognerie, elle ne saurait être invoquée ici : si le peintre cût alors été l'ivrogne invétéré qu'on a dit, Gabrielle ne l'eût pas épousé.

Mais il se peut que ces pénibles incidents aient troublé gravement la santé de l'artiste, amené peut-être quelque dérangement de ses facultés, ce qui ne rendrait pas improbable son séjour dans une maison de santé¹. C'est à ces proportions qu'il faut, je crois, réduire cette histoire d'emprisonnement.

Pour achever sa guérison, Grimou fit-il un voyage en Hollande?

^{1.} D'après Paul Bru, historien de Bicêtre, un chroniqueur rapporte qu'il n'y eut que trois lettres de cachet pour cette maison sous Louis XIV: une en 1706, une autre en 1709, et la troisième en 1711. Mais un ordre du roi n'était pas nécessaire pour qu'on y fût enfermé comme aliéné. C'était peut-être le cas de Grimou. Dès lors, étant donné le traitement qu'on faisait subir à ces malheureux, il avait toutes les chances possibles d'y finir ses jours, si quelques personnes influentes ne se fussent, en effet, intéressées à son sort.



RESTAURATION DE DORURES Et de Peintures Anciennes

VIEUX BOIS SCULPTÉS, MEUBLES, ANTIQUITÉS Laques en tous genres

PÈCIALITÉ DE DORUBES ET PEINTURES GENRE ANCIEN

A. VAGNER

49, avenue de Ségur, PARIS

Pour AVOIR de BELLES et BONNES DENTS

Le Meilleur Antiseptique, 3f. Pharmacie, 12, Bd Bonne-Nouvelle, P

SAVONS ANTISEPTIQUES VIGIER

Hygiéniques - Médicamenteux

ps avon de Panama, pour les soins de la chevelure, la 2 fr.

Pharmacie VIGIER, 12. Boul. Bonne-Nouvelle, PARIS

GALERIE DE TABLEAUX DE MAITRES ANCIENS

EXPERT

Maison fondée en 1878

Actuellement, 139, boulevard Haussmann ACHÈTE TABLEAUX ANCIENS DE TOUTES LES ÉCOLES Bronzes et Objets d'art

VENTES PARTICULIÈRES Expertise gratuite de midi à deux heures

Achète actuellement des tableaux de 1er ordre de toutes les Écoles

Librairie centrale d'Art et d'Architecture 106, boulevard Saint-Germain, Paris

W. WARTMANN

LES VITRAUX SUISSES

AU MUSÉE DU LOUVRE

Catalogue critique et raisonné, précédé d'une introduction historique.

Un volume in-4° carré, orné de 30 planches

Prix: 25 francs

(NIÈVRE)

à 3 heures de Paris

Station des

DYSPEPTIQUES

ET DES

NEURASTHÉNIQUES

SPLENDID HOTEL

1re Ordre — Prix Modérés CASINO-THÉATRE

Pour Renseignements ECRIRE:

Cie DE POUGUES 15, Rue Auber, 15 PARIS



PAPETERIES de la HAYE=DESCARTES (Indre=et=Loire)

SOCIÉTÉ ANONYME

Directeur Général: M. Charles VIGNEUX (O. 1.)

Fapiers blancs pour écriture et édition | Papiers surglacés pour tirages en simili Papiers de couleurs, de couchage, buvards DÉPOT DE PAPIERS D'ALFA ANGLAIS, ÉCRITURE ET ÉDITION

M' M. ROUSSEL, Chef de la Maison de Vente de Paris

BUREAUX & CAISSE: PARIS, 30, rue des Archives. TÉLÉPHONE : 151-48

Supplément au Catalogue des GRAVURES HORS TEXTE

PUBLIÉES PAR LA

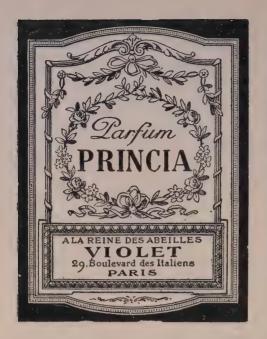
GAZETTE DES BEAUX-ARTS

et qui sont en vente aux bureaux de la Revue, 106, boul. Saint-Germain, Paris (6°)

ANNÉE 1909

- V/A-							
SO.				PRIX	DES		
Numéros d'ordre	AUTEURS	GRAVEURS	SUJETS	iii l	n	Avant la lettre	Avec la lettre
Na S				Sur P.rchemin	Sur	let	let
02 <u> </u>				P. F.	. J.	la la	la la
(190)	Antonello de Mes-						
1090			Portrait d'homme	400	60	3.0	25 & 40
14897	Ecole attique. V° siè-	Héliogravure	Tête de femme en marbre (Musée du	100	00	50	23 0 10
	cle avant JC		Louvre))))	4	2
4898	Augustin	M™° Malo-Renault	Louvre)				
		(pl. en couleurs)	Louvre)	100	60	30	25 & 4
11907	Delacroix	Héliotypie	Jeunes femmes de Sparte s'exerçant à la				
	Tabileana Tananaka		lutte, dessin (Musée du Louvre)		>>	4	2
			Le Coup de vent, estampe	1	>>	4	2
			La Présentation au Temple	>>))	4	2
				33	23	4	2
MOAR	Renozzo Gozzoli		pierre (Musée du Louvre)	"	>>	4	
11910	Denozzo dozzon		thèque du Vatican)		>>	4	2
4946	Hans Memling	A. Toupey, lith	Portrait de vieille femme (Musée du				_
\$			Louvre)	>>))	10	6
1917	JB. Perronneau	Héliotypie	Portrait de M ^{mo} de Sorquainville	>>	>>	4	2
	Claude Monet		Les Nymphéas	>>	>>	4	2
	Art crétois préhell .		Sarcophage peint (Musée de Candie)	>>	>>	6	3
d we do be w	Albert Dürer		Portrait d'Albert Dürer (Musée du Prado)	>>	>>	4	2
3	H. Le Sidaner		Le Grand Canal à Venise	>>	>>	4	2
	Art français, XVI° s.		Miniatures de manuscrits))	>>	4	2
	G. Bastard		Eventail, coupe-papier et boîtes en nacre.))	>>	4	2
m	Hans von Marées		Les Hespérides	"	33	4 4	2
	Mary Ca satt		Chaire de saint Maximien à Ravenne))	"	4	2
	Art byzantin, VI° s.		Saint Pierre, sainte Barbe, statues en	"	"	-E	-
1936	Art français, XV° s.		pierre (Musée Rolin, Autun)	>>	» l	4	2
1037	Tocqué		Portrait de M ^m e Mirey et de sa fille))))	4	2
	Corot		La Femme à la toque))	4	$\overline{2}$
1000	40100		*	1		- 1	

Remise de 15 ₀/º aux abonnés de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS





MICHEL & KIMBEL

KIMBEL & CIE, Successeurs

31, Place du Marché-Saint-Honoré, PARIS

TRANSPORTS MARITIMES ET TERRESTRES
POUR L'ÉTRANGER
Agents des principales Expositions internationales
des Beaux-Arts

Service spécial pour les États-Unis et l'Amérique du Nord

SOURCE BADOIT

L'EAU de TABLE SANS RIVALE.-LA PLUS LIMPIDE

DÉBIT

30 Millions de Bouteilles
PAR AN

Vente: 15 Millions

Librairie Artistique et Littéraire FONDÉE EN 1878

CHARLES FOULARD

7, Quai Malaquais, PARIS

Livres d'Art, Livres illustrés

ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES
Direction de Ventes publiques | TÉLÉPHONE : 824-08

ESTAMPES - DESSINS - TABLEAUX

P. ROBLIN, EXPERT

R. Schneider S^r
65, Rue S^t-Lazare, PARIS

Encadrements Artistiques - Restauration de Tableaux Tél. 285-17

MAISON FONDÉE EN 4854

L. ANDRÉ

Successeur de son père

15, Rue Dufrénoy. - PARIS

RESTAURATION

D'ÉMAUX ANCIENS ET DE HAUTE ANTIQUITÉ

LOYS DELTEIL

Graveur et Expert
2. Rue des Beaux-Arts

DIRECTION EXCLUSIVE DE VENTES PUBLIQUES

EXPERTISES - INVENTAIRES

RÉDACTION DE CATALOGUES RAISONNÉS

Auteur & Éditeur du PEINTRE-GRAVEUR ILLUSTRÉ

H. TALRICH, 97, Boulevard Saint-Germain, 97. — PARIS

TRAVAUX D'ART EN CIRE

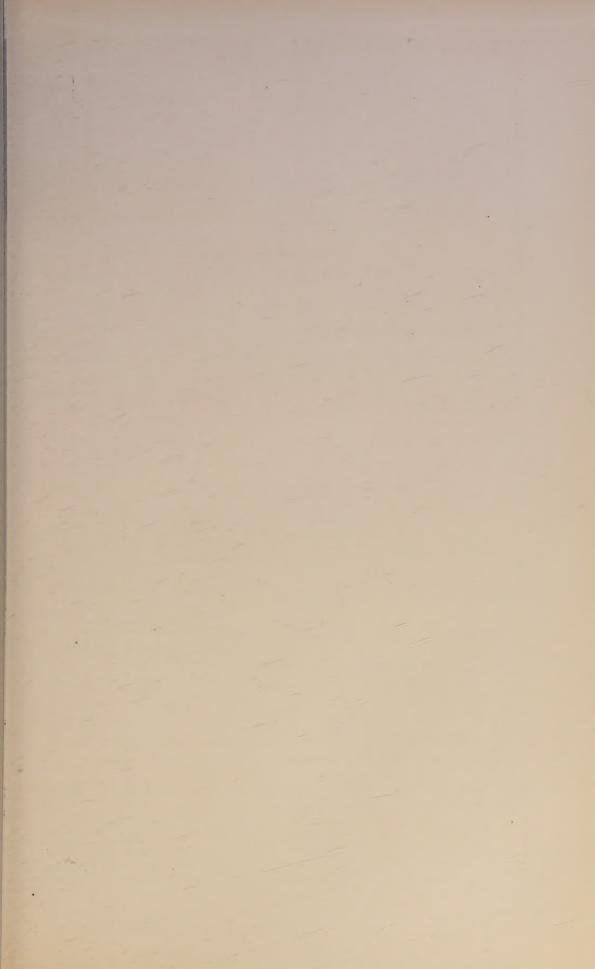
RESTAURATION ET REPRODUCTIONS DE SUJETS ANCIENS ET MODERNES

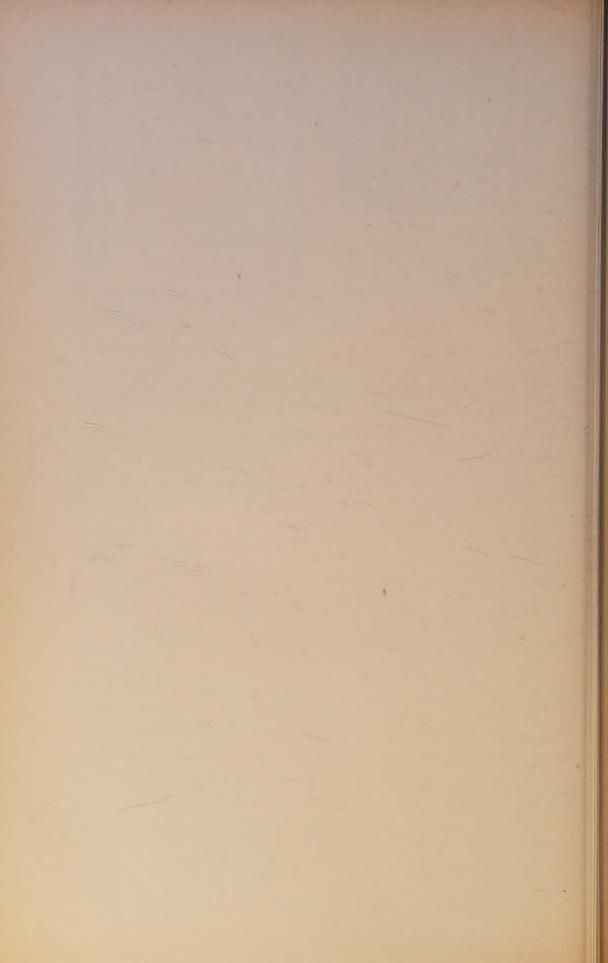
LE GARDE-MEUBLE PUBLIC

Bureau de Passy: 18, avenue Victor-Hugo

Agréé par le Tribunal
BEDEL & CIE

MAGASINS (Rue de la Voute, 14 Rue Championnet, 194 Rue Lecourbe, 308 Rue Véronèse, 2 Rue Barbès, 16 (Lévallois)





J. FÉRAL

PEINTRE-EXPERT

GALERIE DE TABLEAUX DE MAITRES

Anciens et Modernes

7, Rue Saint-Georges, PARIS

J. ALLARD

20, rue des Capucines, 20

GALERIE DE TABLEAUX

des Maîtres Modernes

Édouard BOUET

RÉPARATEUR DE PORCELAINES

SÈVRES, FAIENCES ITALIENNES ÉMAUX, MARBRES, TERRES CUITES

XVIº et XVIIº siècles

Téléphune: 288-91 & 19, rue Vignon

MM. MANNHEIM

EXPERTS

7, rue Saint-Georges

OBJETS D'ART

ET DE

HAUTE CURIOSITÉ

TABLEAUX

ANCIENS ET MODERNES

Spécialité : École française XVIIIe siècle

GALERIE SAINT-AUGUSTIN

93, Boulevard Haussmann, 93. — PARIS près la place Saint-Augustin

HAMBURGER Frères

OBJETS D'ART

ET DE

CURIOSITÉ ANCIENS

AMEUBLEMENTS ET TAPISSERIES

362, rue Saint-Honoré. - PARIS

Jules MEYNIAL, libraire

Successeur de E. JEAN-FONTAINE

30, Boulevard Haussmann, PARIS

GRAND CHOIX

DE BEAUX LIVRES ANCIENS & MODERNES

(Catalogue mensuel franco sur demande)

Achats de Livres et de Bibliothèques
Direction de Ventes publiques

HARO & C"

PEINTRE-EXPERT

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

Restauration de Tableaux

Tableaux Anciens et Modernes de 1er Ordre 14, rue Visconti et 20, rue Bonaparte

E. LE ROY & Cie

Galerie de Tableaux

9, RUE SCRIBE, 9

• OPÉRA •

TABLEAUX ANCIENS

SPÉCIALITÉ

Écoles Hollandaise & Flamande

F. KLEINBERGER

9, Rue de l'Échelle, Paris

C. BRUNNER

Tableaux de Maîtres anciens
11, Rue Royale, PARIS

TÉLÉPHONE : 169-78

HENRI LECLERC

219, rue Saint-Honoré, PARIS

Livres anciens et modernes — Manuscrits avec miniatures Reliures anciennes avec armoiries, Incunables, Estampes ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES

DIRECTION DE VENTE AUX ENCHERES

Catalogue mensuel

TABLEAUX ANCIENS

De toutes les Écoles

François VAN DER PERRE

6. rue Saint-Georges, Paris

R. CARRÉ

PEINTRE-EXPERT

26, Rue Henry-Monnier (au premier étage)

Galerie de Tableaux anciens et modernes

OUVERTE DE 10 H. A 6 HEURES

Très intéressant choix de panneaux décoratifs, plasonds et paravents anciens des XVII et XVIII e siècles.

RESTAURATIONS EN TOUS GENRES

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS met en vente dans ses bureaux, 106, B^d Saint-Germain, des épreuves en grand format, tirées à petit nombre, de la planche suivante, parue dans le numéro de Janvier:

Gravure au burin de M. A. MAYEUR d'après le tableau de J.-J. HENNER:

Le Réveil de l'Enfant

(Collection de MM. Albert et Gaston JOLIET)

PRIX DES ÉPREUVES :

	Sur parchemin	50 fr.
Avant la lettre	Sur japon	
	Sur vélin	
Avec la lettre :	Sur vélin	6 fr.

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS a édité aux mêmes conditions deux autres gravures du même artiste d'après Henner: Biblis (Musée de Dijon), et Naïade (Musée du Luxembourg).

Remise de 15 p. 100 aux abonnes de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS